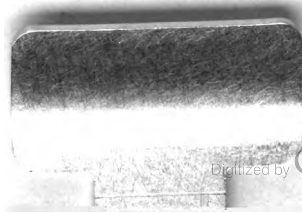




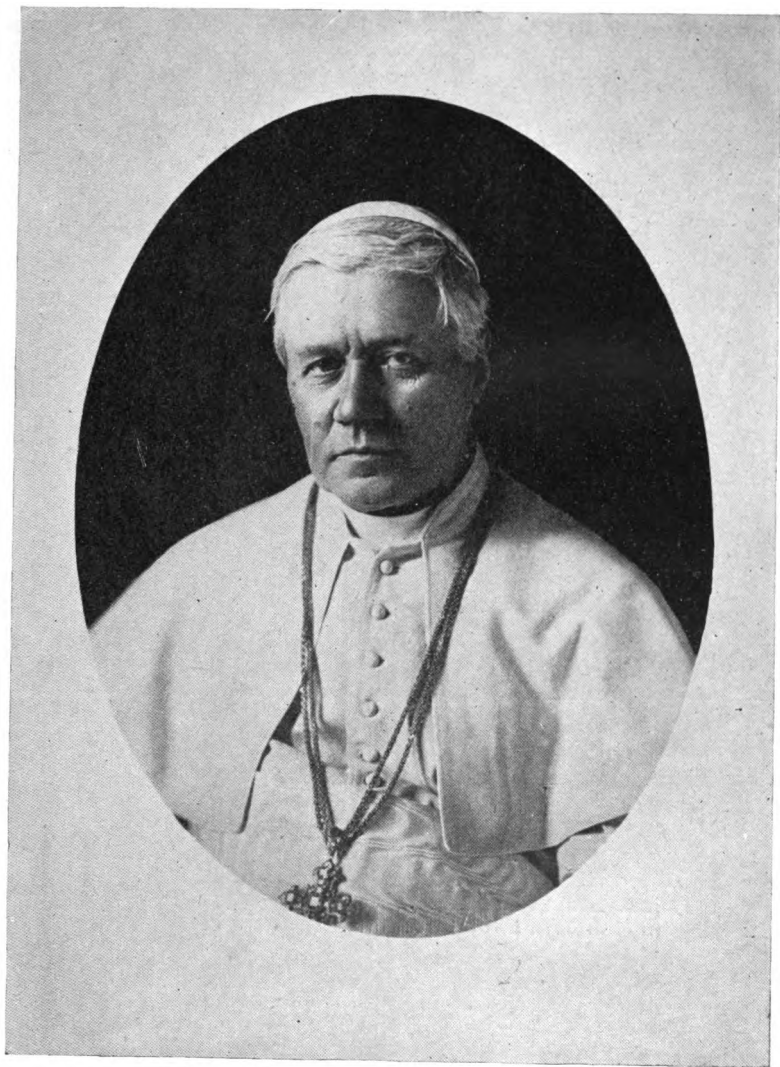
Nozioni d'arte per il clero

Celso Costantini



NOZIONI D'ARTE

PER IL CLERO



Al Diletto figlio Sae. Carlo Costantini col voto
che il tuo lavoro di Relazioni dell'arte sia accet-
to con plauso del clero e ne faccia sapere, impartir-
liamo di nuovo l'Apostolica Benedizione

Li 2 Dicembre 1906

Ring. A. X

SAC. DOTT. CELSO COSTANTINI

NOZIONI D'ARTE

PER IL CLERO

CON UN AUTOGRAFO DEL S. PADRE

E OLTRE

150 ILLUSTRAZIONI



FIRENZE

LIBRERIA SALESIANA EDITRICE

Via Fra Gio. Angelico, 16

—
1907

PROPRIETÀ LETTERARIA

Visto, si approva.

Can. Teol. Prof. G. B. Cesca.

Portogruaro, 8 Dic. 1906.

Imprimatur.

Dat. Florentiae, die 13 Dec. 1906.

Can. Alex. Ciolli Vic. Gen.

Scuola Tipografica Salesiana — Firenze



N
5303
C67
1907

PREFAZIONE

Il recente Sinodo fiorentino esorta il Clero a procurarsi una certa coltura artistica, perchè sappia apprezzare e conservare i sacri monumenti antichi e perchè nelle costruzioni nuove e nella suppellettile ecclesiastica provveda al maggior decoro del culto, rispettando le ragioni dell'arte.

E il bisogno di tale coltura è sentito vivamente dappertutto, e in molti seminarî si è già istituita e in molti altri va ora istituendosi la cattedra per l'insegnamento dell'arte cristiana.

Senonchè manca il testo scolastico all'uopo: i manuali profani di storia dell'arte contengono troppo spesso illustrazioni indecorose o giudizi ostili alla chiesa, o sono troppo cari.

A tale lacuna si propone di sopperire il presente libro, compilato senza pretese, sgombrato di ogni vana e pesante erudizione. Esso vuol essere un manuale di facile coltura, offrendo un riassunto rapido e chiaro della storia e delle forme dell'arte: quanto è sufficiente per il Clero.

A differenza d'altri testi sull'arte cristiana, questo manuale dà alcune nozioni sull'arte orientale, greca e romana, che sono necessarie al Clero — oltrechè per la coltura generale — per fargli conoscere l'architettura classica pur tanto adoperata nei sacri edificî.

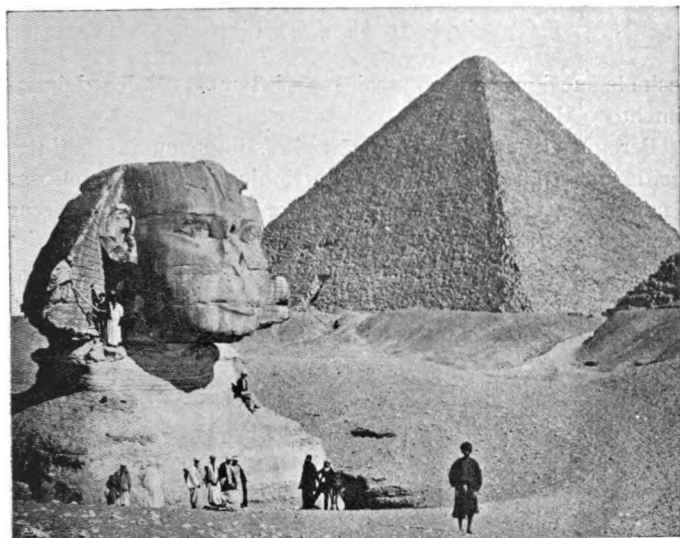
In appendice si aggiungono alcuni avvertimenti sull'arte sacra, diretti a rialzarne le tristi sorti, sbandando dalle chiese ogni maniera di volgarità e restituendo alle forme artistiche quel senso di proprietà e di nobiltà, che — lungi dall'offendere la santità del culto — ne accresca l'esteriore austera maestà.

C. Costantini

PARTE I

—

ARTE ANTICA



La Grande Piramide e la Sfinge di Gise

I

L'Arte nell'antico Oriente

Caratteri generali. — Per arte orientale antica intendiamo l'arte egiziana, caldaica, ebraica, fenicia, e persiana. Essa ha dei caratteri generali comuni, che sono la *grandiosità*, il gusto dell'enorme e spesso, specialmente nelle statue, del mostruoso, e un aspetto di solenne *immobilità*, fuori d'ogni idea e aspirazione al progresso. Come forma, l'arte dell'antico Oriente è dura, rigida, inerte, legata ad alcune linee convenzionali, quasi sempre senza agilità ed eleganza, co-

sicchè le sue figure danno assai imperfettamente l'idea del movimento e della vita.

Per questi suoi caratteri essa si distingue subito dall'arte occidentale, più piccola di proporzioni, ma più armoniosa, piena di grazia e di pensiero, sempre in cammino per cercar forme più perfette di bellezza.

Arte egiziana. — Quest'arte ha una grande importanza ed è ricchissima di monumenti; essa ci svela la vita di un popolo che fiorì sulle rive del Nilo, migliaia di anni avanti Cristo, con una certa civiltà e una grande potenza.

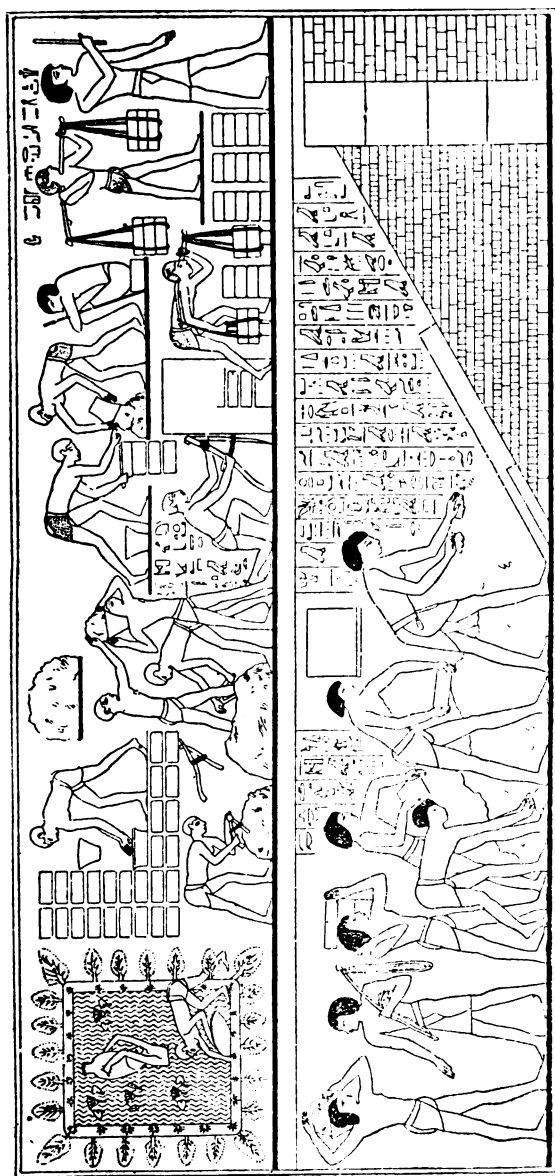


Tempio di Phile

L'Egitto vive del Nilo, e quindi l'ingegneria vi ebbe un grande sviluppo per le arginature e i lavori idraulici regolatori del corso dell'acqua. Ma l'arte propriamente detta ha un contenuto quasi sempre religioso, cioè si manifesta e si svolge nella costruzione e nella decorazione delle

tombe e dei templi. Lo storico greco Diodoro dice che gli Egiziani consideravano le loro case come luoghi di transito e solo le tombe come durevoli dimore. Perciò l'arte egiziana sta tutta nell'espressione del pensiero di quel popolo sempre assorto nel mistero dell'al di là, dominato dalla potentissima casta sacerdotale.

Il monumento più caratteristico dell'architettura egiziana è la piramide. Ed è superfluo parlar di questa preferita forma di costruzione, che, in proporzioni immense o minime, si riproduce così spesso: tanto è nota. Quelle più grandi sono le piramidi di Gizeh, presso il Cairo, e non sono altro se non che i monumenti sepolcrali di tre re della quarta dinastia, Cheope, Chefrem e Micerino. Quella di Cheope, inon-



Schiavi che fabbricano mattoni in Egitto per la costruzione del Tempio di Tebe.

data ora alla base dalla sabbia, raggiunge l'altezza di 146 metri.

Dopo le piramidi vengono i templi. Il tempio egiziano era grandissimo, circondato all'esterno da un muro rettangolare, popolato all'interno da piedestalli con sfingi e da un bosco di colonne, che lo dividevano in più parti o cortili, tra i quali occupava il primo posto il santuario col simulacro del dio.

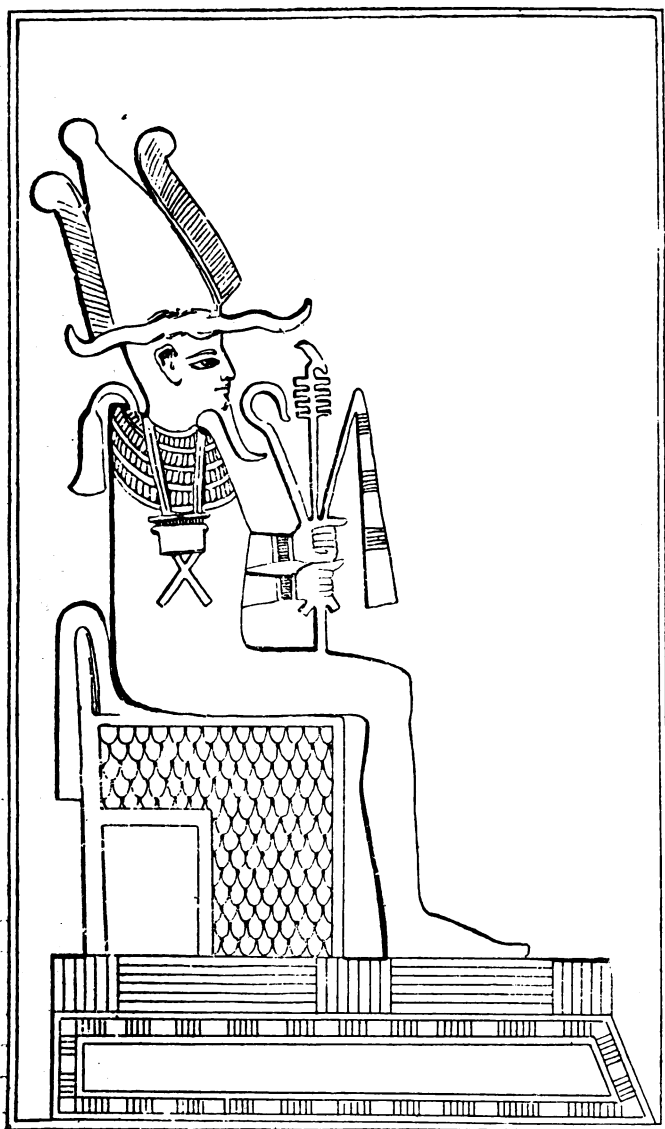
La porta era aperta verso il Nilo, stretta e alta, sormontata da un architrave con l'immagine del sole, fiancheggiata da due grandi obelischi. Le pareti, gli stipiti, le colonne, i soffitti ecc., erano adorni di graffiti e di pitture allegoriche, bizzarre di tinte e di significato.

Furono famosi il tempio di Karnack, quello di Louqsor, il Rhamessaeum ecc.

La scultura e la pittura nell'antico Egitto sono quasi sempre un accessorio, un elemento servile dell'architettura; esse hanno un ufficio decorativo e complementare dell'edilizia. La scultura ama il colossale e il mostruoso, vuol colpire la fantasia piuttosto con le proporzioni enormi e stravaganti che con una interiore virtù di pensiero. La forma manca di agilità e di vita, qualche volta è leziosa nei particolari, ma non sa governare la linea, che è dura, rigida, immobilizzata nelle esigenze sempre uguali della decorazione. Però alle volte, come negli ipogei di Menfi, la statuaria serve a ricordare le sembianze dei defunti e qui abbiamo dei tentativi di ricerca della verità, si palesa un certo movimento verso il realismo del ritratto, che vuol forzare le pastoie dell'inerzia convenzionale.

Le più belle statue egiziane sono l'Ispettore di Ramke e lo *Scriba* del Louvre; ivi si trova pure una bellissima testa in basalte.

La pittura ha gli stessi difetti della scultura come contenuto e forma. La prospettiva e l'ombreggio vi sono sconosciuti. L'occhio è segnato di faccia anche nelle teste in profilo, e la figura obbedisce sempre alla cosiddetta *legge di frontalità*. Le pitture murali o sui sarcofaghi e i graffiti raffi-



Il Dio Osiride portante il pettorale sospeso al collo.

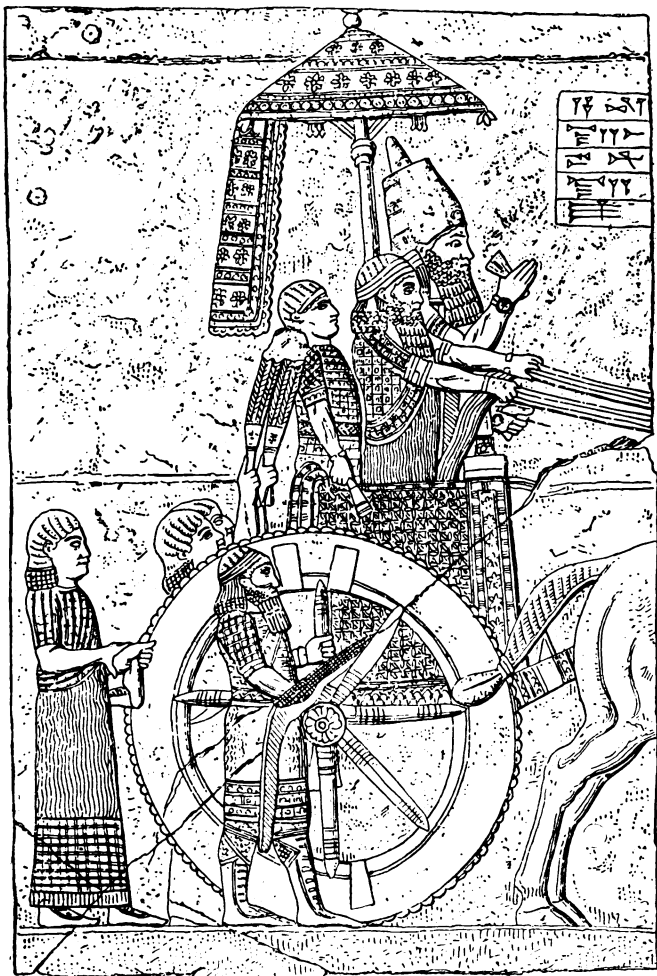
guranti misteri teologici o scene della vita futura o gesta eroiche dei re o episodi della vita privata e nazionale hanno caratteri infantili.

Al di fuori dell'architettura monumentale — dice il Reinach — il più bel dono che gli egiziani abbiano fatto all'arte è il loro sistema decorativo. Di tutti i tipi scultori da essi creati, uno solo, quello della sfinge o leone a testa umana, non ha mai cessato di venire riprodotto. Noi abbiamo conservato, trasformandoli appena, i motivi decorativi che gli Egiziani hanno preso dalla flora del Nilo, segnatamente dalle loro piante favorite: il loto e il papiro.

Arte caldaica. — Quest'arte antichissima, che fiorì nelle vallate del Tigri e dell'Eufrate, si dice anche *assiro-babilonese* perchè ebbe il suo maggiore sviluppo a Ninive e Babilonia; ma ci è meno nota dell'arte egiziana perchè moltissimi monumenti andarono perduti in causa della materia poco durevole onde erano costruiti e perchè molti non sono ancora messi alla luce.

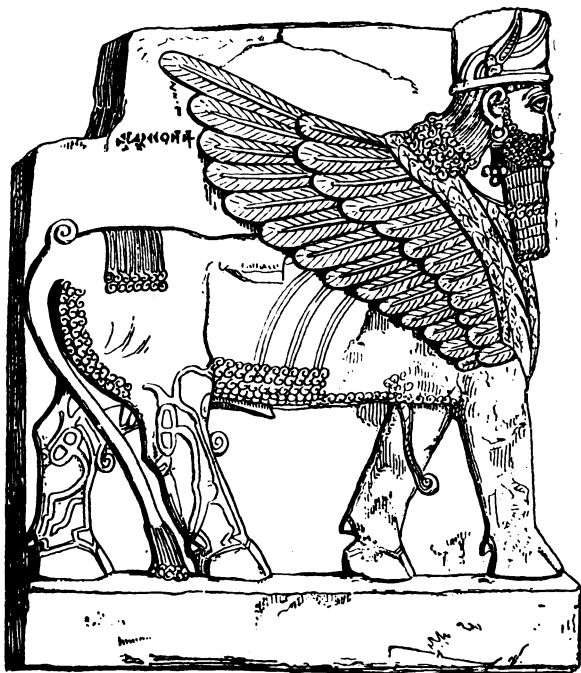
Quest'arte ha pressochè gli stessi caratteri esteriori dell'arte egiziana, cioè è dura e primitiva nella forma, ma ha un contenuto diverso. In Egitto vi è un'arte religiosa e funebre con templi e sepolcri; quivi invece trionfa la forza e la potenza guerresca, cioè l'arte è prevalentemente civile e militare. Gli Egiziani scolpiscono le sfingi, e nelle pitture, nei graffiti, nei bassorilievi narrano la vita dei defunti o commentano misteri teologici; i Caldei scolpiscono mostruosi dèi della potenza, narrano fatti d'arme o episodi di caccie regali. L'edilizia compie i suoi sforzi giganteschi, piuttosto che a costruire templi, a preparare i sontuosi e immensi palagi dei re. Tuttavia va ricordato anche il tempio caldaico, quantunque sia ben poco quello che se ne conosce. Esso era grandioso, presentava la forma di piramide a gradinate, sormontata da una cappella nella quale vi era il simulacro del dio.

Il Reinach (*Apollo*) dice che nell'antico Oriente si ebbero due grandi scuole, quella dell'Egitto e quella della Caldea.



Assurbanipal, re d'Assiria, sul suo carro reale.
(Bassorilievo del Museo del Louvre).

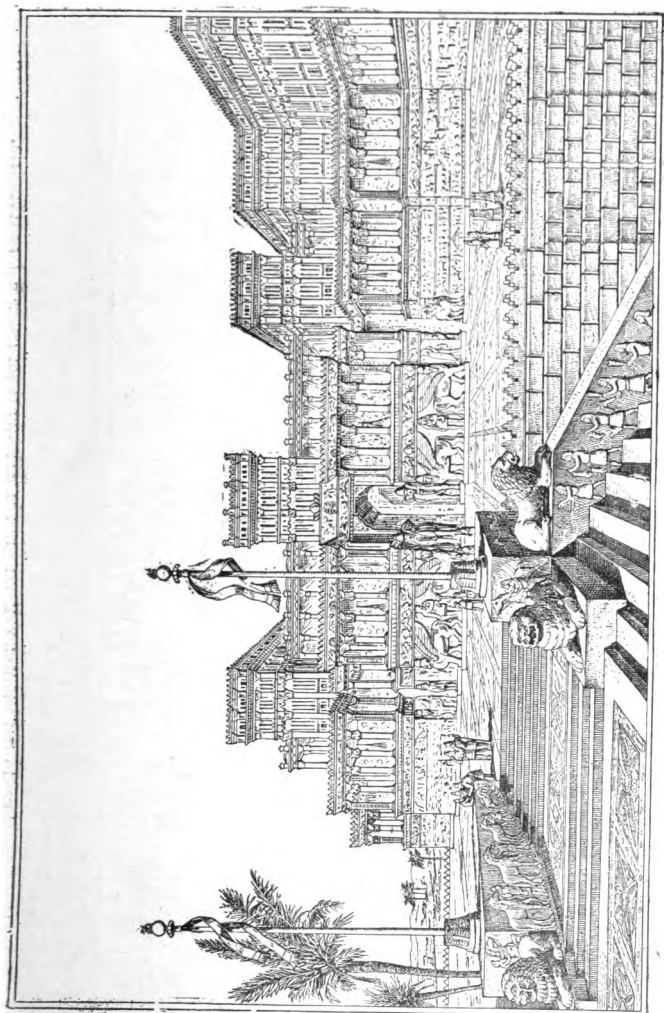
La prima esprime soprattutto l'idea della durata, la seconda quella della forza; era riservata all'arte greca di realizzare l'idea della bellezza.



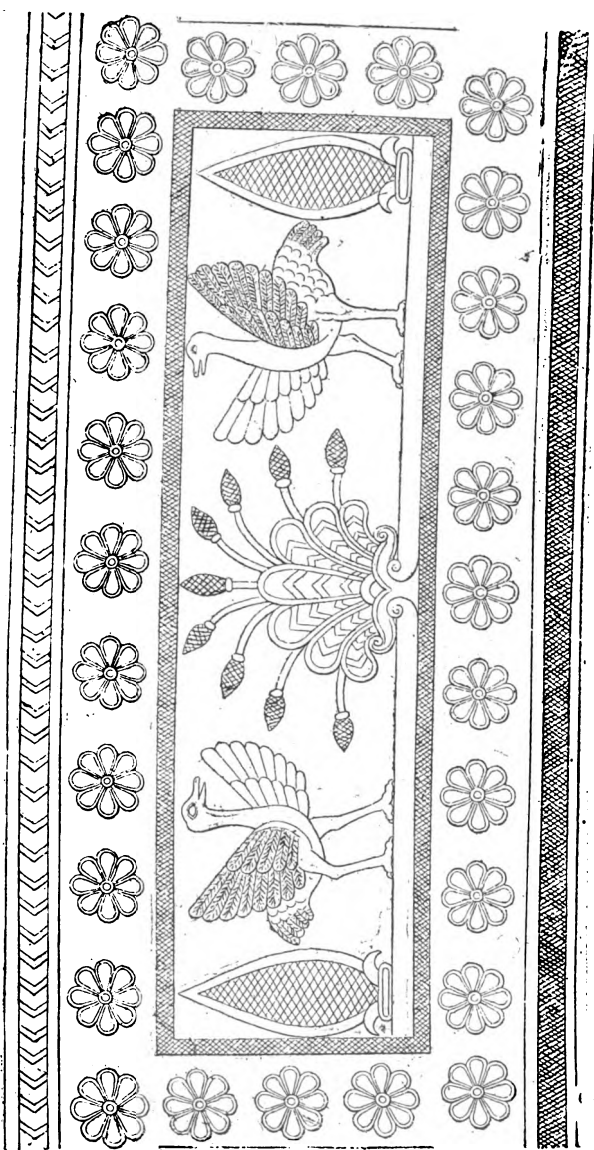
Toro alato dalla testa umana (Kirub) d'Arban.

Arte ebraica, fenicia e persiana. — Queste arti hanno minor importanza dell'arte egiziana e caldaica, perchè non possiedono caratteri individuali molto diversi, e perchè sono poverissime di monumenti.

Il popolo ebreo, schiavo, ramingo, rivolto con gli occhi al futuro Messia, coltivò poco l'arte e questa fu esclusivamente religiosa, ed ha, nella forma, affinità con l'arte caldaica. Si sa

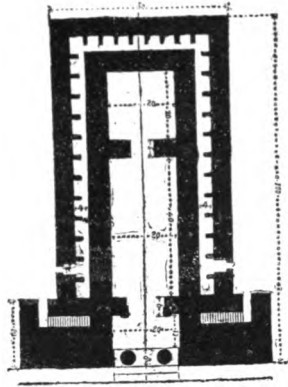


Palazzo del Re di Ninive.

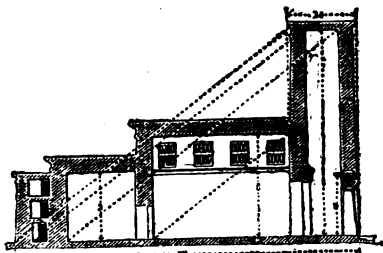


Ricamo del mantello di un grande ufficiale della corte dei re d'Assiria.

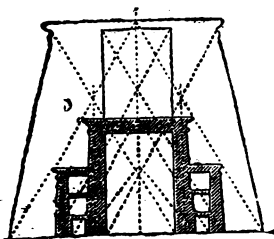
che i maggiori monumenti sono l'Arca Santa e il Tempio di Salomone. Qualche accenno artistico lo troviamo nell'*Esodo* (XXXI-XXXV). « Ho chiamato Beseleel e l'ho riempito dello spirito di Dio, di sapienza, d'intelligenza e di scienza per ogni maniera di lavori, per inventare tutto quello che può farsi dall'arte coll'oro e coll'argento e col rame e col marmo e colle gemme e coi diversi legnami... E ho posto nel cuore di tutti gli artefici la sapienza, perchè eseguiscano il tabernacolo dell'alleanza e l'Arca del testimonio e il propiziatorio che le sta sopra e tutte le parti del tabernacolo e la mensa co' suoi vasi e il candeliere mondissimo, con quello che ad esso appartiene, e l'altare dei timiami e quello degli olocausti e tutti i loro strumenti e la conca colla sua base; le vestimenta



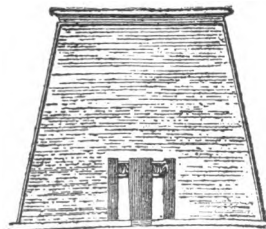
Tempio Ebraico
Pianta.



Tempio Ebraico — Spaccato longit.



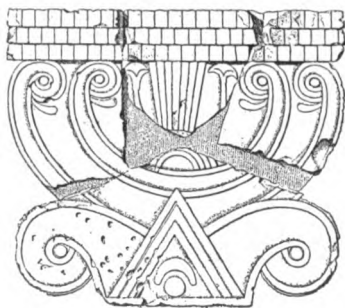
Tempio Ebraico
Spaccato trasversale.



Tempio Ebraico
Facciata.

sante che serviranno per Aronne ecc. Ho comunicato il sapere pei lavori dei legnami, pei panni di vari colori, per il ricamo e tutto quello che si fa al telaio col giacinto, colla porpora e col cocco a due tinte e col bisso ecc. »

L'arte fenicia e la persiana non sono che povere derivazioni dell'arte caldaica o egiziana. Nell'arte fenicia è notevole l'uso della volta, sconosciuto ai Greci, che passerà poi agli Etruschi e di là ai Romani. I Fenici, navigatori e commercianti, furono abilissimi nelle arti industriali (attrezzi navali, terraglie, oreficeria, vetri, ecc.).



Capitello Fenicio.



Capitello Fenicio Protoionico



II

Arte Greca

Caratteri generali. — L'arte greca non ama l'enorme e il mostruoso come l'arte orientale: essa è l'arte della grazia, dell'agilità, del pensiero.

Le sue concezioni si plasmano di forme nobili e perfette, nelle quali l'idea si manifesta e splende in un mirabile accordo con la materia.

È un'arte piena di vita, di progresso, di varietà; è serena e dignitosa; accarezza i piaceri, è al servizio di un epicureismo elegante e raffinato, ma non è grossolana e volgare: mette in tutto, anche nel vizio, un senso di misura e di estetismo.

Il tempio greco, in confronto dell'orientale, è piccolo; esso non cerca di imporsi e sbalordire il riguardante con la sua enormità, ma conforta la vista con un'armoniosa simmetria, distaccando una dall'altra le membrature architettoniche e distribuendo gli ornati, non con confusa ricchezza, ma con gentile parsimonia.

Il principio della libertà individuale dà un grande impulso all'arte e favorisce le franche manifestazioni delle qualità personali dell'artista e dà vita propria alla scultura e alla

pittura, mentre nell'antico Oriente l'architettura aveva assorbito ogni altra forma d'arte, e se la scultura aveva talvolta qualche manifestazione propria, dava origine a quei mostruosi colossi, che avevano carattere, proporzioni, linee piuttosto architettoniche che statuarie.

In Grecia la scultura e la pittura continuano ad essere elemento complementare e ornamentale degli edifici, ma fanno anche trovare in se stesse la ragione di esistere e danno origine al *quadro* e alla *statua*. Anzi l'arte greca fu così innamorata della forma del corpo umano, che molte volte la fece fine a se stessa, creando *l'arte per l'arte*.

Ma, naturalmente, essa non apparve adulta e perfetta in un sol momento. Ha pure la sua infanzia, il periodo arcaico, in cui si preparano, si svolgono, si maturano le virtù, che daranno i prodigi dell'età dell'oro; e infine volge al tramonto con quei segni di vecchiezza e di decadenza che tengono sempre dietro alle grandi civiltà, ai periodi storici di maggior splendore.

Quindi, senza tener conto dell'arte preellenica, cioè dell'arte dei tempi eroici e dell'età omerica che pur ci ha lasciati interessantissimi monumenti a Troia, a Micene, a Creta, ecc. messi alla luce dallo Schliemann, possiamo dividere la storia dell'arte greca in tre grandi periodi: il periodo arcaico, che va dal principio dell'età propriamente storica fino ai tempi dell'egemonia di Atene, dopo le guerre persiane (776-476 a. C.); il periodo della massima grandezza o periodo d'oro o età di Pericle, che va dalla più grande potenza di Atene alla sua servitù sotto il dominio macedone fino alla morte di Alessandro (476-322 a. C.); il periodo della decadenza, che va dal tempo dei Diadochi o successori di Alessandro fino alla dominazione romana (322-146 a. C.).

Noi ci occuperemo specialmente dell'età dell'oro.

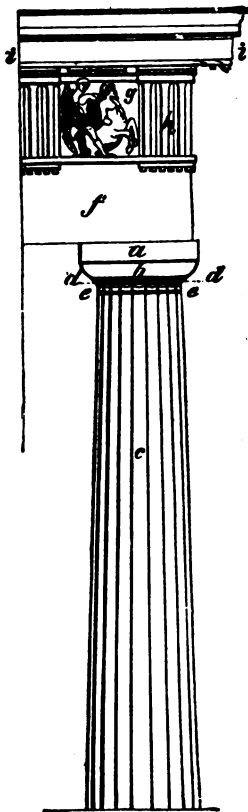
Architettura

I diversi modi di costruire gli edifici con colonne, archi, travi, ornati ecc. diedero origine a diversi tipi classici di architettura, che si chiamano *ordini*, perchè esprimono le belle ordinanze degli elementi costruttivi, cioè l'armonico accordo tra le parti e il tutto, tra la materia e l'idea. Essi sono cinque: *dorico, ionico, corinzio, composito, etrusco*.

Il dorico e il ionico sono gli ordini primi e tipici dell'architettura greca; più tardi è venuto il corinzio; il composito fiorì a Roma; l'etrusco o toscano nell'antica Etruria.

Noi ci occuperemo intanto dei tre primi, studiando anzitutto il dorico, quest'ordine essenzialmente ellenico, anteriore agli altri, di tipo sobrio, austero, pieno di semplice maestà.

La colonna dorica è senza base, conica e ordinariamente scanalata. Ha un'altezza di cinque o sei volte il diametro della base. Sopra la colonna vi è il capitello di linea semplicissima: esso si compone, come si vede nell'unita incisione, dell'*intaglio*, dell'*ipotrachelio* o *collarino*, dell'*echino* od *ovolo* e infine dell'*abaco*. Sopra l'abaco corre l'*architrave* o *epistilo*; sopra l'architrave si distende *fregio* o *zooforo*; e infine al disopra,



Tipo della colonna dorica e della sua trabeazione (Partenone)

a, abaco — b, echino od ovolo — d, ipotrachelio o collarino — e, intaglio — f, epistilo o architrave — g, metopa — h, triglyph — i, gocciolatojo o cornice.

sporta un po' in fuori, la *cornice* o *gocciolatoio*. Il fregio è diviso dai *triglifi* e dalle *metope*: i triglifi sono lastre un po' sporgenti solcate da tre scanalature verticali, le metope stanno negli intervalli e portano teschi di cavallo o altre figurazioni.

Questi elementi architettonici dimostrano la loro origine più umile, derivando dalla costruzione in legname. La colonna, in principio, è un palo su cui posa una trave; il fusto si rafforza al sommo per sostenere la trave con l'aggiunta di un cuscinetto o dado, che diventa il capitello; la trave orizzontale che posa sui capitelli dà origine all'architrave, e i triglifi non sono altro che le testate delle travi e le metope gli spazi tra una trave e l'altra.

Nelle facciate dei templi la cornice si eleva a piramide, formando il *timpano* o *frontone* che è la parte più nobile dell'edificio; le due estremità sono coronate da due ornamenti detti *acroteri*.

L'ordine dorico presenta un'apparenza di solidità, di robustezza virile; ha un'armonia fatta di linee severe e sobrie; l'ordine ionico invece dà un'apparenza di eleganza piuttosto gracile; possiede un'armonia più libera e varia, che ha qualcosa di *femminile*. La colonna acquista una *base*, che la rende più alta e snella; misura in altezza da $8\frac{1}{2}$ a $9\frac{1}{2}$ diametri; sale parallela fino a un terzo, e termina conica i due terzi superiori; l'abaco, mentre sul dorico è un semplice cuscinetto o plinto quadrato, qui si torce agli angoli in due giri graziosi, che si chiamano *volute*; l'architrave, invece di essere liscio, è diviso in due o tre fascie e coronato da un piccolo membro spesso scolpito a foglie; il fregio non ha triglifi o metope, ma è liscio e lascia maggior campo ai bassorilievi; la cornice ha più membri che ordinariamente si arricchiscono di intagli e fogliami.

L'ordine corinzio fiorì più tardi in Grecia. Esso suscita l'idea del lusso e dello splendore. Piuttosto che un ordine nuovo, è da considerarsi come una derivazione e uno sviluppo del ionico. Il capitello s'innalza sul collarino in forma di calice o canestro coperto all'ingiro da due ordini di ric-

che foglie d'acanto ricadenti e ripiegantesi; tra foglia e foglia escono steli con piccole e graziose corolle, mentre dagli angoli in alto, sotto l'abaco, altri steli o *caulicoli* s'incurvano a forma di volute, quasi cedendo al peso dell'abaco sovrapposto.

È nota la bella leggenda sull'origine di questo capitello. Sulla tomba di una fanciulla corintia, morta il dì che doveva andare a nozze, fu posto il canestro che ella aveva adoperato per i lavori d'ago. Per caso v'era dentro un seme d'acanto, che nacque cingendo il canestro di foglie. Sul canestro era posto un mattone (abaco) e le foglie si ripiegarono sotto... Lo scultore Callimaco lo vide e si ispirò per formare il capitello corinzio.

La base della colonna corinzia assume membrature più agili e snelle; e la trabeazione superiore è ricca di mensole, dentelli, intagli tolti dal regno vegetale e animale.

Questi ordini e l'ordine etrusco ebbero la loro più elegante espressione nell'architettura romana, che ideò pure il composito. Veggasi innanzi la tavola disegnata dal Vignola.

Monumenti e artisti. — L'architettura in Grecia fu specialmente impiegata per la costruzione dei templi. Essi si compongono di parti semplici e chiare, che si assomigliano sempre, e sono: il *vestibolo* o *pronaos*; poi il *santuario* o *naos*; infine, di dietro, in uno spazio equivalente al pronao, il *porticum*, a cui alle volte è aggiunta una specie di sacristia, l'*apistodomos*. Tutto intorno, o almeno sulla facciata volta ad oriente, gira un porticato a colonne. I templi a più navate si dicevano *hypethri*; se circondati dai colonnati, *peripteri*; se di colonnati doppi *peripteri dipteri*.

Il tempio era *sacro* o *agonale*. Quello sacro era dato al culto e aveva davanti alla porta il grande altare per gli olocausti; quello agonale serviva per le funzioni di coronazione degli atleti vincitori nei giochi.

I templi furono numerosissimi nella Grecia e nelle sue colonie; Sparta sola ne aveva 54 e la Sicilia ne contava oltre 20.

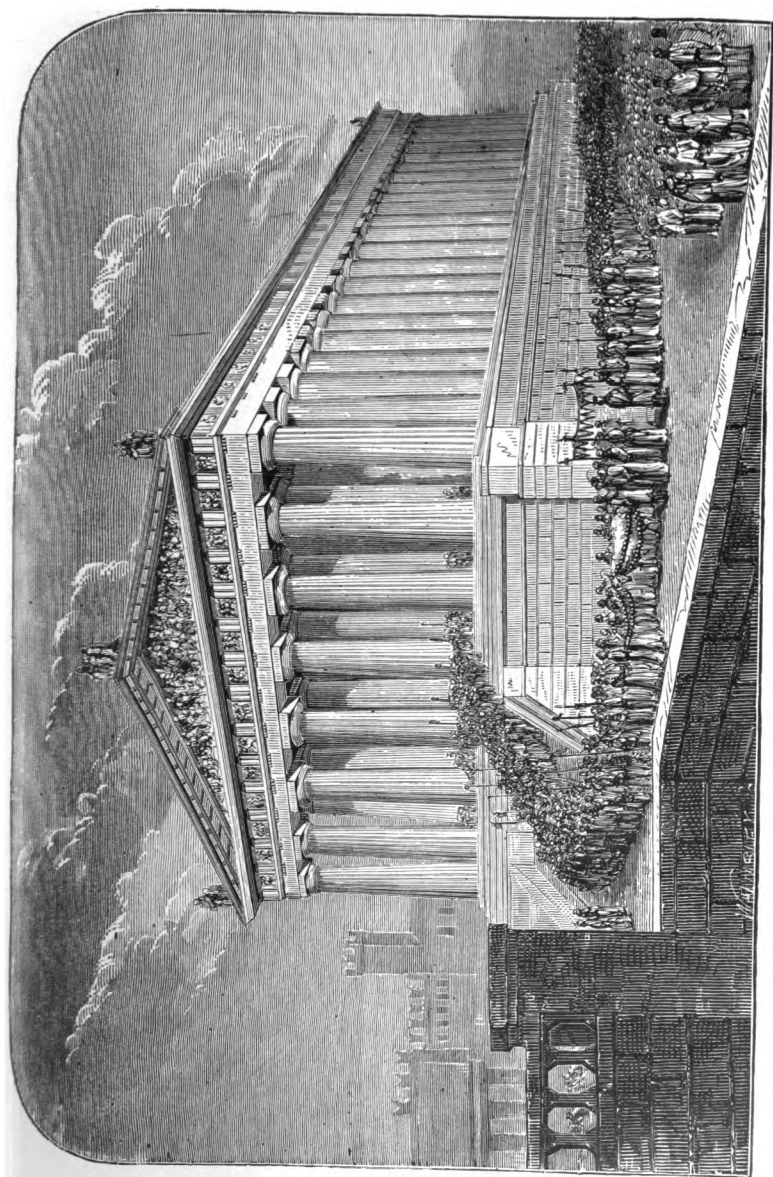
Famoso soprattutto è il *Partenone* hypethro periptero lungo 68 m. e largo 30, con 8 colonne sulla facciata e 17 ai lati.

Si chiama Partenone perchè era dedicato alla dea tutelare di Atene, Atena *Parthenos*, cioè *Vergine*. Era già esistito sull'Acropoli un vecchio Partenone di pietra, distrutto dai Persiani nel 480. Ma Pericle, quest'uomo meraviglioso che rappresenta in sè tutte le virtù del popolo greco e che fra il 460 e il 435 governa Atene con elegante democrazia ed è l'arbitro di tutte le risorse della nazione, abbellisce la città, rifabbrica il Partenone e altri insigni monumenti, adorna la vita politica con lo splendore delle arti, porta a perfezione le nobili imprese artistiche iniziate nel passato. Ed ha la fortuna di avere accanto, amico e consigliere in tutto ciò che riguarda l'abbellimento della città, lo scultore Fidia. Ciò richiama alla mente Raffaello, l'ispiratore di Leone X. Come Raffaello era il direttore di una pleiade di insigni artisti e lasciò l'impronta del suo genio anche nelle opere non condotte dalla sua mano, così Fidia non fu l'autore materiale di tutte le opere volute da Pericle, ma ne fu l'ideatore e il direttore, avendo alle dipendenze architetti come Ictino e Callicrate.

Il Partenone è ammirabile per la giustezza delle proporzioni, per l'armonia perfetta delle parti col tutto, il quale dà ad un tempo l'impressione dell'eleganza e della forza. Vi è anche sorprendente la perfezione tecnica della costruzione. Delle sue meravigliose statue, eterna disperazione degli artisti che non poterono mai raggiungere tanta bellezza, parlerò nel capitolo della scultura.

Oggidi il Partenone non è che una rovina. I Bisantini ne avevano fatto una chiesa, un'esplosione lo squarciò, un inglese lo spogliò delle statue... Ma quella rovina è rimasta un capolavoro ed una delle mete dei pellegrinaggi dell'umanità.

Degli altri numerosissimi templi non è qui il luogo di parlare più a lungo: basti ricordare i più celebri, quello di Giove a Olimpia, quelli di Egina, di Pesto, di Samo, di



Partenone.

Efeso, ecc.; ricorderò pure gli architetti Antistate, Callesero, Antimachide, Porino, Lisicrate, Mnesicle ecc.

Gli altri edifici nei quali si impiegò l'architettura sono i teatri, gli stadi, gli ippodromi, le case private e gli edifici pubblici.

I teatri erano quasi sempre addossati ai fianchi di una collina, ed erano composti di un anfiteatro a gradini per gli spettatori, di un'orchestra circolare per il coro, con la *thimela* o altare di Bacco, e poi della scena o arena.

Fra gli altri monumenti sono da ricordare i *Propilei*, un magnifico porticato che dal mare dava accesso al Partenone, l'*Eretteo*, nel quale invece di colonne sono adoperate statue di donne che si chiamavano *cariatidi*, perchè si pretendeva che figurassero le donne fatte prigioniere nella città di Caria in Laconia.

Scoltura

La scoltura greca rappresenta quella perfezione della forma, che non fu raggiunta da nessun secolo posteriore.

La materia è vinta, ha perso ogni durezza e pesantezza; è diventata leggera, agile, pronta a ogni ritmo del pensiero, è il velo tenuissimo e lucente della bellezza.

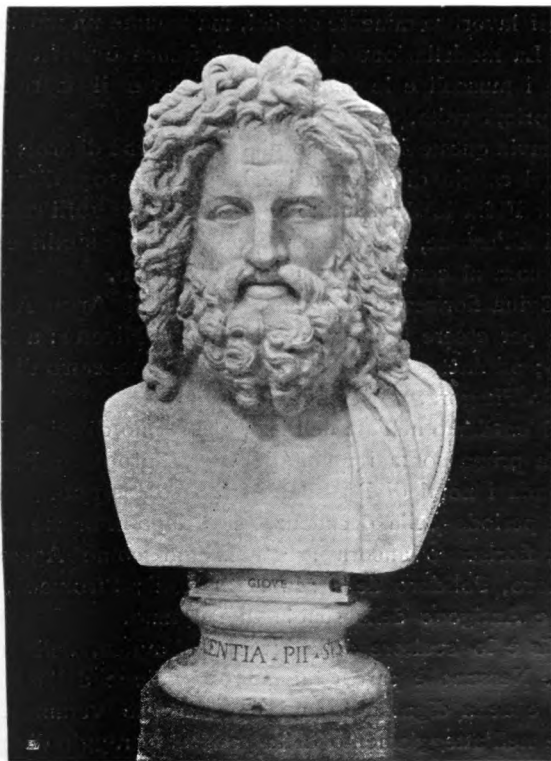
Le figure e le gesta degli Dei e degli eroi danno quasi sempre il soggetto alla scoltura greca, che tratta con egual perfezione la statua libera e il bassorilievo.

Spesso le statue erano policrome o criselefantine; in questo caso l'avorio serviva per le carni, l'oro e il bronzo per le vesti, e perle preziose per gli occhi e gli ornamenti.

Purtroppo l'immenso patrimonio artistico della scoltura greca andò miseramente disperso o perduto: e nei nostri musei ben poche sono le statue intere ed autentiche di scalpello greco: generalmente possediamo frammenti e copie.

Come per l'architettura, il periodo d'oro della scoltura

greca è rappresentato dal tempo di Pericle. E Atene, la nobile terra che da sola aveva respinti i barbari da Maratona e che dipoi aveva promossa la guerra dell'indipendenza, rac-



(Ediz. Brogi)

Giove del Vaticano.

coglie in sè tutte le belle energie del popolo ellenico e diventa il grande focolare dell'arte.

Monumenti e artisti. — Senza occuparci della scoltura arcaica, ricorderemo i lavori del tempio di Minerva a Egina, costruito tra il 500 e il 480 a. Cristo. Essi preludiano alla

grande arte che trionferà subito. Infatti il periodo d'oro si fa cominciare dalla vittoria dei Greci sui Persiani (476) per terminarlo con la morte di Alessandro (322).

Nelle statue di Egina la forma umana non è più dura come nei lavori veramente arcaici, ma assume un movimento sicuro. La modellazione del corpo è franca e perfetta; sotto la pelle i muscoli e le vene si rigonfiano e il marmo *vive* per la prima volta.

Tuttavia queste figure sono più di atleti che di eroi; manca loro quel raggio di bellezza ideale e di maestosa dignità che l'arte di Fidia le darà subito appresso. I loro volti sembrano estranei all'azione, sono senza carattere, tutti simili e atteggiati ancora al convenzionale sorriso arcaico.

A Egina fioriscono Callone e Onata, ad Argo Agelada, celebre per essere il maestro di Fidia e di Mirone; a Licione Canaco; ad Atene Calani ed Egesia, altro maestro di Fidia; a Reggio Pitagora.

Così entriamo nell'età dell'oro, che si può dividere in due parti, la prima conta i nomi di Fidia, Mirone e Policleto, la seconda i nomi di Prassitele, Scopas e Lisippo.

Nel periodo della decadenza, cioè dopo la morte di Alessandro, fioriscono ancora artisti insigni come Agesandro, Atenodoro, Polidoro della scuola di Rodi; Piromaco, Stratonico e Antigono della scuola di Pergamo.

Fidia è lo scultore della serenità olimpica, della divina maestà. Nessuno è pari a lui nell'espressione della bellezza morale e della dignità. I suoi dei avevano veramente nel volto e nell'atteggiamento della persona il raggio di una celeste e solenne bellezza.

La leggenda dice che Fidia, quando ebbe finito il Giove criselefantino, ne domandò l'approvazione al dio, e apparve una nube e un fulmine cadde ai piedi della statua; Giove manifestava così la sua soddisfazione.

Ad Atene Fidia elevò sull'Acropoli la statua di Pallade Atena, alta, col piedistallo, 23 m. La statua era fusa in bronzo col bottino tolto ai Persiani a Maratona: era la dea *pro-*

machos, combattitrice in prima fila per guidare Atene alla vittoria. Per il Partenone fece l'*Athena Parthenos*, la Vergine tutelare della città e incoronatrice degli eroi. Era criselefantina, cioè d'oro e d'avorio.



(Ediz. Brogi)

Discobulo di Mirone.

Ma il capolavoro di Fidia è il Giove di Olimpia, vera personificazione dell'onnipotenza. Il Padre del cielo e della terra era seduto sul trono, col busto nudo, e il resto avvolto in un manto d'oro.

Ma queste meravigliose statue colossali andarono perdute. Una pallida idea della bellezza di Giove si può avere osservando una pretesa copia in marmo della testa conservata al museo vaticano e le monete di Elide; così pure si può farsi un'idea della Atena osservando una statuetta del museo di Dresda.

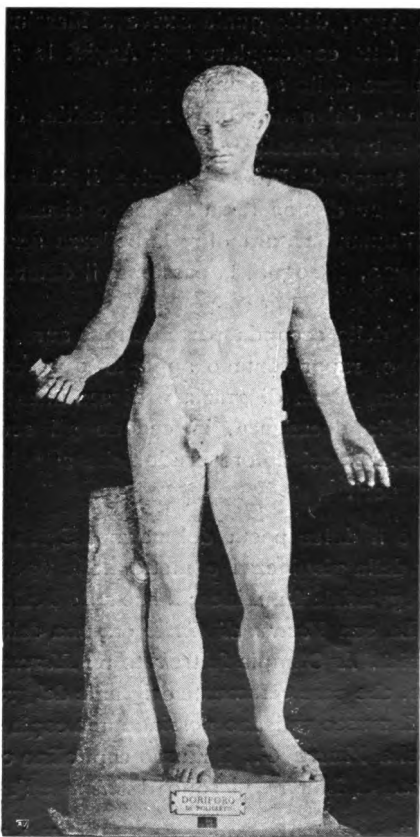
Fidia, di sua mano o con l'opera d'altri, condusse i basorilievi del Partenone. Il frontone rappresentava la nascita di Atena e la disputa fra Atena e Pasidone per il possesso dell'Attica. Sulle metope erano scolpiti i combattimenti dei Centauri e dei Lapiti. E sul fregio, per una lunghezza di 160 m., era rappresentata con mirabile varietà e unità di concetto e con squisita maestria di forma la processione della Panatenee, cioè delle fanciulle delle più nobili famiglie, che nella festa di Atena andavano ad offrirle un velo intessuto dalle loro mani.

Eppure questo meraviglioso artista chiuse la vita avvelenato dall'ingratitude e dalla perfidia. Fu accusato di essersi appropriato parte dell'oro datogli per la fusione di Atena e di avere raffigurato sè e Pericle nello scudo della dea... e morì in prigione o in esilio nel 431 a. C.

Mirone, alquanto più vecchio di Fidia, e pure discepolo di Agelada, ama piuttosto il realismo, invece di perseguire la bellezza ideale, e si compiace di raffigurare i corpi atletici in un armonioso sforzo, che palesi la vigoria e la viva e bella fattura delle membra. Fu celeberrimo nell'antichità; lavorò di preferenza nel bronzo in cui ebbe più campo per manifestare il suo stile robusto. Sono copie di due suoi lavori il *Discobulo* del Vaticano e il *Satiro* del museo lateranese, entrambi così pieni di moto e di vigore.

Policleto fiorisce pure in questi tempi, cioè tra il 420 e il 471 a. C., ma a Sicione, nel Peloponneso, dove fonda una scuola che sta di fronte a quella attica. Anch'egli è discepolo di Agelada e sta, col suo stile pieno di viva e tran-

quella armonia, tra il realismo di Mirone e la serena spiritualità di Fidia.



(Ediz. Brogi) Doriforo di Policleteo

È il padre dell'*accademia*, perchè all'arte volle dare i sussidi della scienza e scrisse il *canone*, determinando in cifre le proporzioni del corpo umano. A dimostrazione della sua

teoria fuse in bronzo il *Doriforo*, di cui una copia si ammira al museo di Napoli.

Policleto, già vecchio, emulò Fidia con la Giunone cri-selefantina di Argo, della quale scriveva Massimo di Tiro: « Policleto ha fatto contemplare agli Argivi la regina degli dei nella pienezza della sua maestà ».

Il più valente de' suoi scolari fu Naucide, di cui si conosce un' *Ebe* e un *Discobulo*.

L'arte del tempo di Fidia — scrive il Reinach — produce l'impressione di una forza serena e sicura di sè. Ma vi è altro nell'umana natura oltre la bellezza serena e forte, ed è l'entusiasmo, il sogno, la passione, il dolore rassegnato o spasmodico.

Gli scultori della seconda parte dell'età aurea, Prassitele, Scopas e Lisippo, rappresentano appunto quest'arte di passione, voluttuosa, piena di grazia e di sentimento. Ad essi, nel periodo della decadenza, succedono gli scultori dello spasimo muscolare, del dolore crudo, che si palesa in violenti moti esteriori.

Prassitele è il dolce poeta del marmo. Egli ama le belle e agili forme della giovinezza e mette nelle opere una morbidezza, una leggiadria femminile; il suo stile è caldo, la forma impeccabile. La sua *Venere di Gnido* era una delle più celebri dell'antichità. A Olimpia fu trovato un *Mercurio* nobilissimo di fattura, che pare veramente originale del grande e delicato maestro. Il museo vaticano possiede una copia dell'*Apollo sauroctono*, della *Venere G.*, il museo capitolino conserva un *Satiro riposante*, al Louvre vi sono il *Sileno* e l'*Artemide*.

Scopas è più vivace di Prassitele. Alle divinità caste e tranquille egli preferisce quelle più ardite e sensuali. Nelle sue opere mette movimento e foga; la forma è perfetta, ma si comincia a sentire la *maniera*.

Scolpì per il frontone del tempio di Atena a Igea la *Caccia del cinghiale* e il *Combattimento di Achille e di Telefo*. A lui o alla sua scuola appartiene la *Vittoria di Samo*.

tracia, in cui il panneggiamento sorpassa ogni modello antico. È un marmo meraviglioso, pieno di un tale impeto di vita, d'un'intensità muscolare e di una leggerezza ed eleganza



(Ediz. Brogi) Apollo Sauroctono di Prassitele.

di vesti, che pare veramente contenga, come disse Sully-Prudhomme,

un peu du grand zéphir qui souffle a Salamine.

A Roma vi è la copia dell'*Apollo*, a Parigi la *Baccante ebbra*. Il gruppo dei *Niobidi* della Galleria degli Uffizi è dubbio se sia di Prassitele o di Scopas.

Lisippo è messo con Prassitele e Scopas, ma in verità è meno sentimentale, ha intendimenti più virili, risentendo del naturalismo del maestro Policleteo, di cui continua la scuola a Sicione nel Peloponneso.



(Ediz. Brogi) Apoxyomenos di Lisippo

Amò scolpire i corpi umani in atteggiamenti nobili, pieni di forza. Fra gli uomini, preferì gli atleti, e fra gli dei, Ercole.

La sua opera più nota, nella quale anch'egli volle fissare le proporzioni del corpo umano a similitudine del *canone* di Policleteo è l'*Apoxyomenos*, cioè l'atleta che si asterge con lo strigile (raschiatoio) l'olio e la polvere della palestra.

Per dare maggior agilità alla figura, la testa è un po' più piccola del naturale, e il corpo invece che sette teste in altezza, ne misura nove.

Lisippo coltivò anche il ritratto, e Alessandro Magno non volle esser ritratto che da lui.

Meritano poi di essere ricordati gli scultori Alcamene, Agoracrito, Colote, Callimaco, Demetrio, Cares ecc.

Ed ora passiamo al terzo periodo, che va dalla morte del Macedone (322) alla dominazione romana (146 a. C.). Questo periodo si chiama volgarmente della *decadenza*, ma tale denominazione non è del tutto giusta, perchè, seppure esso non ha le magnifiche ispirazioni di Fidia, contiene tuttavia degli elementi nuovi, segno dei progressi incontrastati, e produce capolavori di incomparabile bellezza.

Dopo la maestà e la serenità di Fidia, la grazia di Prassitele, la passione di Scopas, la forza e l'eleganza nervosa di Lisippo, i nuovi elementi dell'arte ellenistica sono l'espressione della sofferenza fisica, l'eloquenza del dolore muscolare e morale, e di più lo studio dell'uomo individuale, l'introduzione nella sfera degli dei e degli eroi del tipo verista ricercato anche al di fuori degli Elleni e preso dai Barbari.

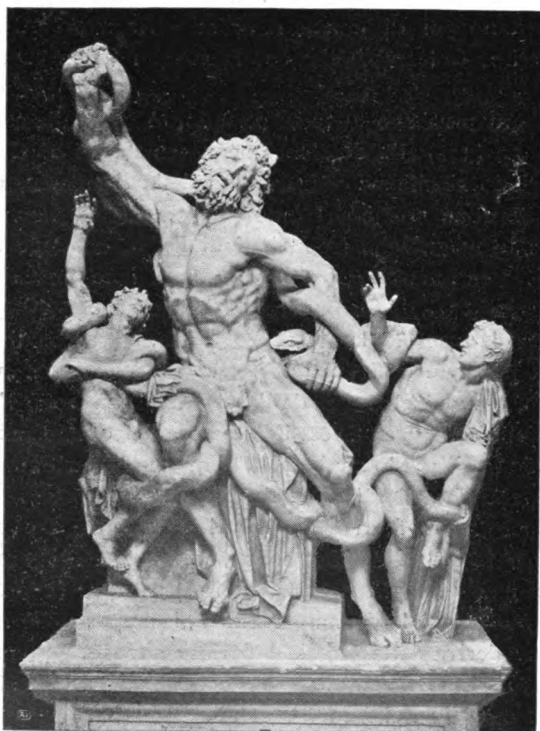
Dopo la morte di Alessandro, il centro della vita, della coltura non resta più nella Grecia, ma passa in Oriente. Perciò la nuova arte la diciamo *ellenista*, in opposizione a quella *ellenica*: deriva dalla Grecia e fiorisce altrove, perdendo naturalmente in saldezza e vigore e dilatandosi e trasformandosi al contatto dei nuovi costumi.

I nuovi focolari artistici sono Pergamo nell'Asia Minore con la dinastia degli Attalidi, Alessandria d'Egitto coi Tolomei, Antiochia coi Seleucidi.

I capolavori di quest'epoca sono il *Laocoonte*, il *Gallo morente*, l'*Apollo di Belvedere*, il *Toro Farnese*, il *Fregio dell'Altare eretto a Pergamo da Eumene II*, il *Sarcofago detto d'Alessandro* ecc.

Il Laocoonte, che si conserva al Vaticano, è troppo noto

per parlarne più a lungo. Nel settecento fu detta la più bella scultura del mondo: in ciò vi è forse soverchio entusiasmo, ma certamente questo gruppo è uno dei fiori più meravigliosi che sieno sbocciati dall'albero immortale del genio



(Ediz. Brogi)

Laocoonte.

greco. È opera di Agesandro, Atenodoro e Polidoro della scuola di Rodi.

Il Gallo morente (non *Gladiatore*, perchè non ha i caratteri dell'atleta classico, ma l'impronta etnica e gli strumenti del barbaro) è una stupenda opera realistica. Ci manca quel

raggio di bellezza ideale che risplendeva nelle sculture antiche, ma rivela nell'artista un senso nuovo di umanità e di simpatia che lo portò a creare un'opera d'arte raffigurando un *barbaro*. Ne è autore lo scultore Epigono.



(Ediz. Brogi)

Apollo di Belvedere.

Il *Toro farnese*, cioè il *Ratto d'Europa*, è opera di Apollonio e Taurisco della scuola di Tralio. Siamo lontani dalle espressioni composte, eppure profonde del secolo d'oro, ma il gruppo non è meno meraviglioso per la maestria della composizione e la bontà della forma.

L'*Apollo di Belvedere* è una statua ellenistica di famosa beltà degna di Prassitele o Scopa.

Pittura

La pittura fu la più disgraziata delle arti greche, perchè tutte le sue opere andarono distrutte. Noi non possiamo che ricordare i nomi dei più valenti pittori e qualche loro opera, arguendo qualcosa dell'eccellenza della loro arte dalle figurine dei vasi greci e dagli affreschi e dai mosaici di Pompei e Roma.

Il primo dei grandi pittori greci fu Polignoto e il sommo fra tutti fu Apelle. Valentissimi artisti furono pure Zeuzi, Parrasio, Micone, Timonaco ecc.

Polignoto dipinse nel *Pecile* la celebre *Battaglia di Maratona*; a Delfi figurò la *Presa di Troia* e la *discesa di Ulisse all'inferno*.

Apelle studiò a Sicione sotto Panfilo, la cui officina era una piccola università, e gli scolari vi dovevano restare dieci anni per apprendere la storia, la filosofia, la matematica e altre scienze. Questa severa disciplina giovò certamente ad Apelle, come al Leonardo nel Rinascimento. Il suo capolavoro fu la *Venere Anadiomene* per il tempio di Esculapio a Cos. Rappresentò in nobilissime pose Alessandro il Grande, di cui era il pittore ufficiale. Nel tempio di Efeso lo effigiò in posa di Giove Tonante, e il popolo diceva: « Vi sono due Alessandri: l'invincibile figlio di Filippo e l'eroe di Apelle ».

Circa Zeuzi e Parrasio è troppo nota la storiella dell'uva e della tenda. Ma certo il valore di questi due celebratissimi pittori doveva poggiare su monumenti maggiori che non in simili giocolerie.



III

Arte Etrusca

In Italia le prime manifestazioni d'arte avvengono in mezzo al misterioso popolo che abitò quella contrada centrale della Penisola, che si estende tra il Tevere e il mare e il grande arco dell'Appennino e che si chiamò Etruria.

La storia degli Etruschi, forti, selvaggi, conquistatori, ci è quasi del tutto ignota; quel poco che noi sappiamo ce lo dicono i monumenti, le cui iscrizioni però rimangono tuttavia mute per noi.

Pare certo però che dieci secoli prima di Cristo, questo popolo immigrato per mare dall'Asia Minore si fosse affermato come dominatore nelle terre toscane e avesse fortificato con grande maestria le proprie città.

La loro origine e un probabile influsso dei Fenici ci spiega la permanenza nell'arte etrusca di forme e reminiscenze orientali. Quest'arte è dura e robusta, non conosce l'agilità della forma e la bellezza ideale greca.

L'architettura ha un carattere di rude semplicità e di forza. Diede origine a quell'ordine che si dice appunto etrusco o toscano. Esso è il più povero dei cinque ordini classici: la colonna è tozza, nuda, senza scanalature, con base e

capitello di forma assolutamente primitiva; la trabeazione è semplicissima e senza triglifi o metope. È notevole in quest'architettura l'uso della volta, importato dall'Oriente, uso



(Ediz. Alinari)

Oratore Etrusco.

che fu pressochè sconosciuto al popolo greco. Sussistono ancora le porte ad arco di Volterra e di Perugia.

L'arte romana imparò dagli Etruschi la forma dell'arco e della volta e ne fece il principio costruttivo dei suoi grandi monumenti. A Roma, col sistema della volta, gli artisti

etruschi costruirono la Cloaca Massima, ancora intatta dopo 24 secoli.

Gli Etruschi edificarono templi, edifici pubblici, fortificazioni ecc.; ma il campo dove meglio si occupò e si svolse la loro attività artistica fu il monumento sepolcrale, scavato nel fianco di una collina ad uso orientale.

La scoltura si mantenne sempre secca e dura, raggiungendo pure un certo movimento non privo di grazia e di virtù espressiva in alcune opere, che ancora si conservano, come l'*Oratore*, la *Lupa Capitolina*, la *Chimera d'Arezzo*, il *Gruppo sepolcrale di Lidia* ecc.

Essa preferì il bronzo, e Arezzo e Volsini ebbero un'attività e una maestria di fondere il bronzo non inferiore a quelle di Egina e di Corinto; i Romani, quando conquistarono l'Etruria (283 a. C.) rapirono a Volsini duemila statue di bronzo.

Nell'industria artistica, nelle piccole e gentili opere dove si palesa l'ingegno piuttosto che il genio, gli Etruschi furono artefici valentissimi; e anche Orazio ricorda i *Tyrrhena sigilla*, gingilli fini cercati a gran prezzo.

La pittura ha gli stessi caratteri rudi e primitivi della scoltura, ed è piuttosto un disegno di contorno che una vera e propria pittura. Qualche volta però giunge a produrre opere piene di vigore e non prive di una certa bellezza, come l'affresco di Vulci.

La pittura è adoperata a decorare le pareti dei sepolcri, e quei vasi famosi, la cui industria fu così fiorente in Etruria. A tale proposito però va notato che moltissimi e i più belli tra quei vasi erano di importazione greca.



IV

Arte Romana

Caratteri generali. — La Grecia ha il culto della bellezza e crea la più grande arte del mondo; Roma ha il culto della forza e crea il più grande impero. I Greci furono valorosi nel regno delle idee; i Romani lo furono in quello della realtà. I Greci furono contemplatori ed esteti, e fecero dell'arte per l'arte; i Romani erano anzitutto e soprattutto soldati rudi, forti, conquistatori, e consideravano l'arte come uno strumento servile della potenza, la adoperarono per rendere più belli e magnifici i frutti delle loro vittorie e i monumenti della loro grandezza.

È nota l'apostrofe di Virgilio:

Abbiansi gli altri dell'altre arti il vanto;
avvivino i colori e i bronzi e i marmi;
muovano con la lingua i tribunali;
mostrin con l'astrolabio e col quadrante
meglio del ciel le stelle e i moti loro:
ché ciò meglio sapran forse di voi.
Ma voi, Romani miei, reggete il mondo
con l'imperio e con l'armi, e l'arti vostre
sien d'esser giusti in pace, invitti in guerra,
perdonare ai soggetti, accôr gli umili
debellare i superbi....

Tuttavia Roma ebbe una grande arte. E non è giusto ripetere che questa fosse una semplice copia di quella greca; essa vive di una vita sua propria.

L'arte romana trae bensì gli elementi dall'arte etrusca e greca, ma li svolge, li accresce, li trasforma al contatto del suo forte temperamento, ne aggiunge di nuovi, li fonde e li plasma al fuoco di un pensiero novello, e produce un arte che ha un'anima nuova, un'arte che vuol essere strumento di grandezza e perciò ha come carattere precipuo e dominante la *robustezza*, la *grandiosità* e la *ricchezza*.

Osserviamone brevemente lo svolgimento e la maturazione.

La Roma dei re non ebbe altra arte che l'etrusca. L'Etruria era come l'emporio da cui essa faceva venire gli architetti per i suoi templi, i pittori per le sue decorazioni murali, le statue e pressochè tutti gli altri oggetti d'arte industriale. Nè Roma aveva un suo gusto proprio differente da quello dell'Etruria, tanto che quando si trovò in presenza dei capolavori greci, non li apprezzò, ma osò preferire qualche statua arcaica più vicina all'arte etrusca.

La Roma della Repubblica, più che all'arte propriamente detta, pensò generalmente alle forti costruzioni di pubblica utilità.

Ma un secolo e mezzo circa prima di Cristo, quando Roma conquista la Grecia e le correnti del pensiero ellenico pervadono il regno dei Quiriti, quando Roma è giunta all'apogeo della grandezza e della potenza e vuole abbellirsi, cingere la fronte con un novello alloro, allora la pianta dell'arte è trapiantata a Roma e crescendo in altro terreno e sotto altro cielo e ingagliardita da salutari innesti produce i superbi frutti dell'arte romana.

Così Roma aveva conquistato la Grecia con le armi; la Grecia alla sua volta conquistava Roma col pensiero. *Graecia capta ferum victorum coepit et artes intulit agresti Latio*. La rudezza forte dell'arte etrusca viene rivestita e nobilitata dall'eleganza dell'arte greca e ne risulta l'arte romana, che

tiene dell'una e dell'altra, eppure ha un aspetto e un'anima tutta sua propria.

Il periodo del massimo splendore va da Augusto ai Flavî. Nel III secolo l'arte romana declina, e poi, con lo spostamento del centro politico da Roma a Bisanzio, si imbarbarisce e scompare.

Architettura

I Romani preferirono alle altre arti plastiche l'architettura, come quella che meglio serviva a esaltare la loro grandezza.

Come si è detto, gli elementi architettonici sono tratti quasi tutti dall'arte greca e in parte da quella etrusca, ma vengono modificati con novella leggiadria e trattati con più libertà.

Il corinzio è l'ordine adoperato più spesso; e la fusione del corinzio col ionico dà origine al *composito*, che ha più del ionico i due ordini di foglie e meno del corinzio i caulicoli sotto le volute. Il dorico assume una base e svolge con più leggerezza ed eleganza il fusto della colonna e il capitello. Perciò nella terminologia tecnica è passato il nome di *dorico-romano* in opposizione al *dorico-greco*.

Le caratteristiche speciali dell'architettura romana si possono ridurre a tre: la forma circolare degli edifizî (*Colosseo*, *Pantheon*, *Mole Adriana*, *Sepolcro di Cecilia Metella* ecc.) che si può dire sconosciuta ai Greci; l'utilizzazione della volta etrusca combinata col sistema architravato piano dei greci (*Teatro Marcello*), che dà poi origine alla cupola, alla forma prediletta dell'arte cristiana; e infine la sovrapposizione di più ordini architettonici in uno stesso edificio, il quale conservando la sua maestosa unità riesce vario e bellissimo (*Colosseo*).

I romani hanno trasformato e ingrandito il tipo dell'edificio greco e ne hanno creati di nuovi. I loro monu-

menti degni di maggiore studio sono le *basiliche*, i *templi*, gli *anfiteatri*, gli *aquedotti*, gli *archi di trionfo*, le *terme* ecc.

Soffermiamoci un momento a studiare la struttura della

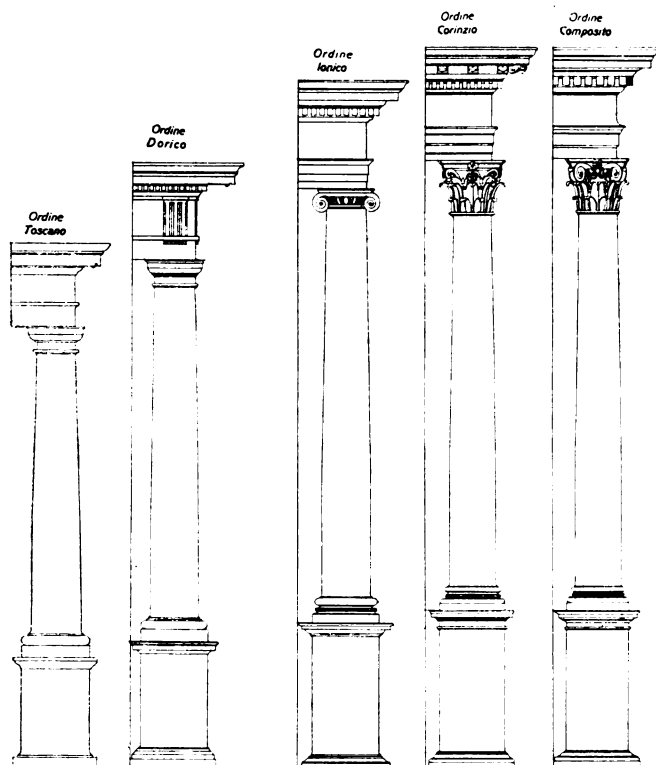


Tavola degli ordini architettonici.

basilica, che ci interessa particolarmente perchè da essa si svolge l'architettura cristiana primitiva e in essa si foggia il tipo della chiesa.

Basilica è parola greca e se stiamo al suo significato vuol dire *dimora regia, pubblica*; e infatti la basilica era un

edificio pubblico, che serviva per l'amministrazione della giustizia e la trattazione degli affari, la lettura di versi ecc. Sarebbe come un tribunale odierno e una borsa riuniti.

L'edificio è rettangolare, a tre navate, formate da due file di colonne in lungo. La navata centrale, più alta, termina con una nicchia quadrangolare o semicircolare detta



(Ediz. Alinari)

Tempio di Vesta.

abside, dove è posto il tribunale ossia seggio dei giudici. Le navate laterali sono più basse e spesso portano sui capitelli delle colonne che le dividono dalla navata centrale un altro ordine di colonne formanti una galleria. Davanti alla basilica vi è ordinariamente un pronao.

È pure interessante lo studio della casa privata, da cui si può credere sia svolto, commentato dall'architettura posteriore, il tipo del chiostro cristiano. La casa romana con-

sta di due parti distinte, ognuna collocata intorno a un cortile (*atrium*). Il primo atrio è più piccolo e non ha colonne; il secondo è un peristilio alla greca, circondato da un co'onnato. I tetti convergono verso il cortile (*compluvium*) che ha nel mezzo un bacino atto a raccogliere le acque piovane (*impluvium*) in cui si trova spesso una fontanella (*fons saliens*).



(Ediz. Alinari)

Pantheon.

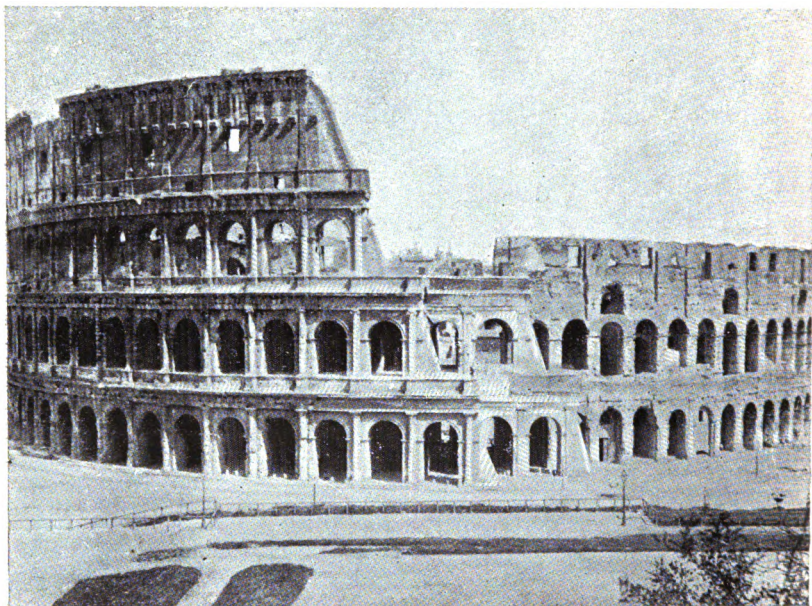
Intorno agli atrî si aprono le stanze, i cubicoli, il triclinio, lo studio ecc.

I grandi monumenti dell'architettura romana sono così noti che non è necessario spendere troppe parole per illustrarli. Ricorderò i maggiori, il *Tempio di Nimes*, i *Templi circolari di Vesta* a Tivoli e a Roma, la *Tomba di Cecilia Metella*, il *Teatro Marcello*, il *Pantheon*, il *Colosseo* o *Anfi-*

teatro Flavio, la *Mole Adriana*, gli *Archi trionfali di Tito*, *Settimio Severo*, *Costantino* ecc.

Il *Teatro Marcello* è un perfetto tipo di stile; è del secolo d'oro, cioè dei tempi di Augusto, di cui fu detto che trovò una Roma di pietra e la lasciò di marmo.

Il *Pantheon* è il più bel monumento dell'epoca aurea. Fu



Colosseo.

costruito sotto il consolato di Agrippa nel 26 av. C. da Valerio d'Ostia. Ma la volta fu terminata sotto Adriano (117-138).

Il *Colosseo*, detto *Anfiteatro Flavio* perchè eretto da Vespasiano Flavio, è il monumento più imponente dell'architettura romana. È di forma ovale, misurando 180 m. di lunghezza nell'asse maggiore e 150 di larghezza nel minore. È composto di quattro piani, il primo dorico, il secondo ionico,

il terzo ed il quarto corinzio: la forza in basso, la venustà nel mezzo, lo splendore in alto. All'interno presenta l'aspetto d'immensa gradinata circolare, che si amplifica grado grado che sale: questa gradinata era capace di contenere quasi 100 mila spettatori. Roma non ebbe altra espressione della sua smi-



Arco di Tito.

surata e sbalorditiva grandezza così gagliarda come il Colosseo.

L'*Arco di Tito*, decretatogli dopo l'espugnazione di Gerusalemme, è di ordine composito ed è un modello di grazia severa e tranquilla.

In quello di *Settimio Severo* l'arte diviene troppo fastosa, si direbbe *seccentista*, dimentica la linea sobria piena di vigore

e venustà e si arricchisce di un lusso superfluo di ornati, palesando i segni della decadenza, che si fanno più manifesti e irreparabili nell'*Arco di Costantino*.

Scoltura

Non ci occuperemo della scoltura arcaica, che fu etrusca. Discorreremo brevemente della scoltura a Roma nel secolo d'oro; ed è anzitutto necessario distinguere la scoltura ellenistica da quella romana propriamente detta.

La Grecia, anche dopo morta politicamente, vive con la vita dell'arte. Numerosi scultori greci si erano trasportati a Roma o nelle sue colonie e coltivavano con successo l'arte, che aveva ancora un nobile carattere di bellezza, ma stava pur lungi dalla grande arte antica: si nota in queste opere un contrasto mal celato tra la forma e il pensiero, esse sono prive di quell'animazione che fece vivere una vita superiore alle statue greche di qualche secolo innanzi.

Questi artisti romanizzati, pare che si accorgano della loro inferiorità creatrice e si ispirano alle opere dei grandi maestri, specialmente di Prassitele e di Lisippo, oppure producono addirittura delle copie dei capolavori antichi.

Sono opere di questo tempo la famosa *Venere dei Medici*; il *Torso di Belvedere*, frammento di un ercole maestoso, ma di forme un po' esagerate, scolpito da Apollonio Ateniese; i *Dioscuri* di Piazza del Quirinale; l'*Ercole Farnese*; il *Gladiatore* del Louvre ecc.

La scoltura romana propriamente detta, seguendo anche in questo l'indole meno fantastica e più pratica della sua gente, crea una nuova e bella forma d'arte scultoria: il *ritratto*. Qui lo scultore non pensa alla bellezza ideale, fissata in alcune linee classiche, ma cerca la precisione realista della fisionomia. I ritratti romani sono condotti con robustezza e fedeltà; non

solo vi sono i tratti particolari dell'individuo, ma spesso è reso con vigore e profondità di intuizione il carattere morale.

Questa forma d'arte ebbe un larghissimo sviluppo, e i busti



(Ediz. Brogi)

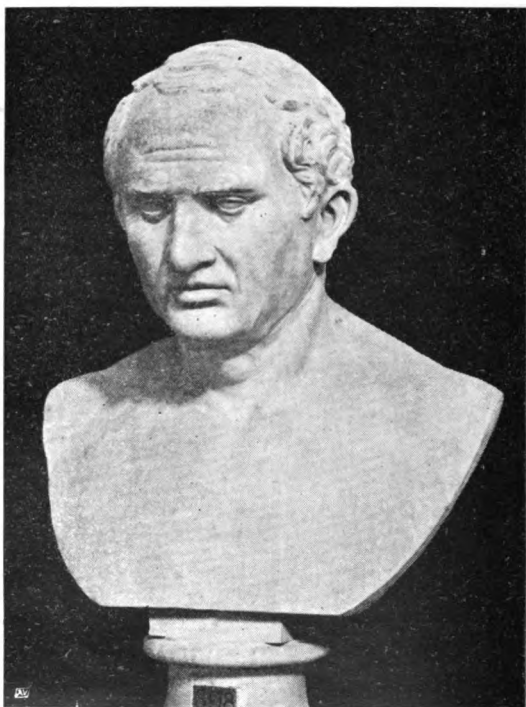
Cesare Augusto.

(Museo Vaticano).

romani popolano tutti i musei del mondo; alcuni sono veri capolavori.

Fra le statue-ritratti sono famose quelle di *Augusto* al Vaticano e il bronzo equestre di *M. Aurelio* al Campidoglio, opera di Nonio Balbo.

Altra caratteristica della scoltura romana è l'uso del bassorilievo sulla superficie tonda della colonna, sconosciuto ai Greci, come pure il bassorilievo a più piani, con sviluppo



(Ediz. Alinari)

Cicerone.

(Museo Vaticano).

prospettico, egualmente sconosciuto ai Greci, che disponevano le loro figure sopra un piano solo.

Alcuni bassorilievi sono veramente belli, come quelli della *Colonna Traiana* e dell'*Arco di Tito*.

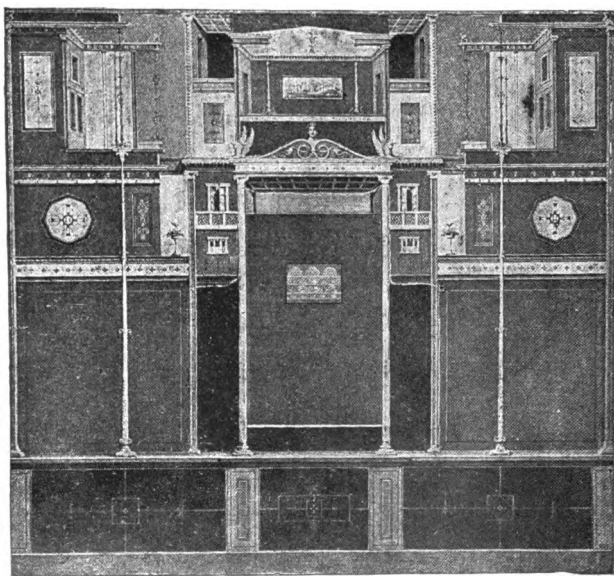
I bassorilievi della *Colonna Traiana* sono il miglior documento che noi possediamo intorno agli usi militari romani:



Bottino sacro di Gerusalemme.
(Bassorilievo dell'Arco di Tito).

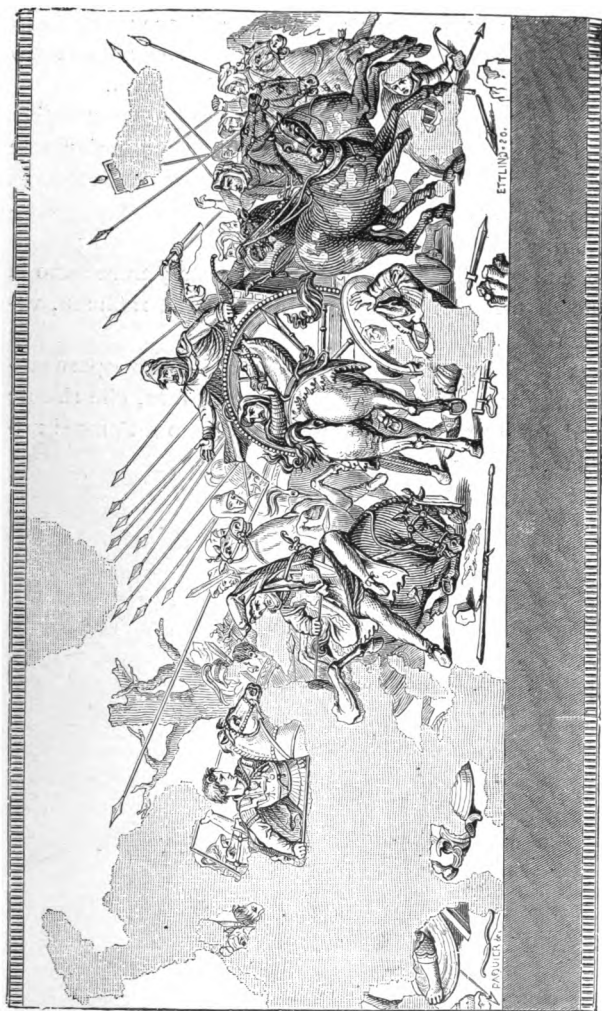
tutto è riprodotto con precisione minuta e con fedeltà; i tipi e i costumi dei militi barbari e romani sono studiati sul naturale e imitati con straordinaria verità. I bassorilievi dell'Arco di Tito ci interessano particolarmente perchè ci rivelano la forma della sacra suppellettile del Tempio di Gerusalemme.

Pittura



Pannello decorativo pompeiano.

Gli storici ne ricordano che la pittura a Roma era coltivata con amore e tenuta in grande onore; ma le opere della grande arte andarono perdute; ci rimangono alcune pitture murali scoperte sul Palatino e le pitture di Pompei ed Ercolano; ma sono pitture decorative e appartenenti più all'industria che all'arte.

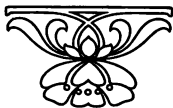


Battaglia d'Isso.
(Museo di Napoli).

Le migliori pitture che conosciamo, come le *Nozze Aldobrandine*, *Io liberata da Ermete*, *Cerere in Trono* ne rivelano un fine senso del colore e un'ottima fattura. I loro autori sono ignoti, ma ne è manifesta la derivazione dal greco.

L'arte decorativa, di cui conosciamo tanti monumenti a Pompei, si svolge su un fondo monocromo, ordinariamente rosso e giallo. Gli ornamenti hanno motivi architettonici; i pannelli contengono figurette isolate o episodi mitologici e famigliari, fini, graziosi, perfino leziosi e troppo spesso pornografici; il colore è luminoso e dolce. Queste pitture sono la rivelazione di una vita piena di gioia, elegante, raffinata, voluttuosa, corrotta.

I Romani coltivarono il mosaico e produssero opere stupende. Famoso e di una bellezza veramente rara, che risente della grande arte greca, è il frammento trovato a Pompei raffigurante la *Battaglia d'Isso*.



PARTE II

—

ARTE CRISTIANA



V

Arte Paleocristiana o delle Catacombe

Nella recondita
mistica notte
d'inestricabili
funebri grotte,
fra canti e lagrime
d'oppressi inermi
d'atteso secolo
fervono i germi...

Sente il novissimo
spiro fecondo
d'Aprile etereo
turgido il mondo.
Già volge al vespero
l'ora dei forti
sul divin Tevere
vincono i morti...

Così il gentil Poeta di Vicenza canta il sorgere d'una nuova vita, d'una nuova civiltà, d'un nuovo impero tra le rovine dell'antica Roma.

Un Sassolino, spiccato da un monte di Oriente, è venuto a battere contro l'immane colosso del paganesimo, ne ha infranti i piedi che erano di argilla, e con essi sono precipitate le gambe di bronzo, il petto d'argento e la testa d'oro...

Ma il cristianesimo, che abbatte gli idoli pagani, saprà creare un'arte propria? Questa religione dello spirito e dell'umiltà, che si volge alla conquista delle anime e disprezza il fasto della terra, non calpesterà anche il fiore dell'arte?

No, ma trapianterà questo fiore divino in altro terreno e gli darà aromi nuovi e purissimi.

« Gesù Cristo non cacciò già i Re Magi perchè gli portavano tributo d'oro, incenso e mirra. Ognuno dà ciò che può, ciò che l'entusiasmo suo gli consiglia: e tutti i doni sono uguali innanzi a Dio. Recate pure tutti i tesori della terra, dalle più profonde miniere fino ai lampi dell'elettricità e alla potenza del vapore, in omaggio a Colui che racchiude il diamante nel carbone e seminò nella arena l'oro. » (Tumiati).

La religione cristiana non distrugge la natura dell'uomo, ma ne corregge le cattive inclinazioni, rafforza le buone e le converge all'acquisto della perfezione. E siccome l'uomo non è solo spirito, ma è composto di materia, e non intuisce direttamente la verità, ma per conoscerla deve servirsi dei sensi, della fantasia, del ragionamento: così anche nella religione ha bisogno di vestigi sensibili per sollevarsi alle pure regioni dello spirito: ed ecco il culto esterno, ecco l'arte.

Di più, il cristianesimo sviluppa il senso della socialità e della solidarietà tra gli uomini, e li raccoglie assieme nel vincolo della fratellanza sotto la dolce paternità di Dio: ed ecco il tempio.

Ma come accadde al popolo romano che, assorto nell'ossessione della conquista del mondo, non potè dapprincipio coltivare le belle arti, così i cristiani primitivi, in lotta col paganesimo, attenti a difendersi dalle persecuzioni, non ebbero tempo o modo di pensare all'arte, nè, d'altronde, le sue libere affermazioni cristiane sarebbero state permesse.

Quindi l'arte paleocristiana, che sboccia tra l'oscurità e i gemiti delle Catacombe, è infantile, povera di forma, ma grande di contenuto. Quei meschini affreschi e quei grossolani bassorilievi sono i primi barlumi d'un'aurora che spunterà in seguito ad annunziare un lontano meriggio di meravigliosa bellezza.

L'arte è ancor grande nella Roma dei Cesari, ma, nelle catacombe è umile, e pare che voglia cominciare una nuova

strada da sè, pur non potendo distaccarsi dalle forme esteriori dell'arte pagana.

Quando l'arte cristiana uscirà dalle catacombe per l'editto di Costantino, tre secoli dopo Cristo, utilizzerà gli elementi dell'arte romana e per la forma starà a pari con essa, ma saremo nella decadenza, nei bassi tempi che volgono alla notte barbarica.

Quindi il valore e l'interesse dell'arte cristiana primitiva sta tutto, non nella cifra materiale, ma nella bellezza e nel vigor nuovo del suo pensiero.

Catacombe

Architettura, scultura, pittura e simbologia

Le catacombe — chi non lo sa? — sono vasti sotterranei scavati dai primi cristiani perchè servissero loro di cimiteri, di rifugio, di luoghi per le riunioni e di templi per la celebrazione dei sacri misteri.

Dapprima furono chiamate semplicemente *cimiteri*, voce greca che significa *luogo di riposo*; eppoi, siccome il cimitero di S. Sebastiano chiamavasi *ad catacumbas*, per essere stato eretto intorno alle celle sotterranee che accoglievano, ritiensi, i corpi dei SS. Pietro e Paolo, e siccome fu l'unico rimasto aperto e quindi il più conosciuto, questa appellazione — *le catacombe* — si estese a tutti gli altri cimiteri.

Si discende nelle catacombe per una rozza scala e si entra in corridoi (ambulacri) lunghi, stretti, alti, che girano, si tagliano, svoltano, si perdono in un tenebroso labirinto. Essi estendono il reticolato delle loro vie oscure sotto il suolo di Roma, sovrapponendosi anche a più piani, per un'estensione in linea retta di circa 500 chilometri.

Nelle pareti sono scavate le tombe (loculi) murate da una lastra di pietra (titulus) che portava scritto il nome del se-

polto e spesso qualche simbolo o sacro monogramma. Alle volte il loculo si allarga ed è sormontato da una volta (*arcosolium*). Per alcune sepolture più importanti il corridoio



I cinque Santi.
(Cim. di S. Callisto).

si allarga, espandendosi in una specie di cella (*cubiculum*) che non di rado assume proporzioni maggiori e un certo aspetto architettonico e pare un tempietto. È il luogo dei martiri più insigni, della preghiera, del sacrificio.

Radi lucernari o pozzi comunicanti con l'aperto piovono per i corridoi una luce fioca.

In questi cimiteri il Cristianesimo scrisse le prime meravigliose pagine della sua storia. E anche oggidì, entrandovi, si respira il senso tragico e solenne di quella religione consacrata dal sangue di tanti martiri, forte e umile a un tempo, severa e dolce, misteriosa e pura, debole e invincibile, piena di austerità e di amore, di entusiasmo e di misura, così assorta in Dio e nel dispregio del mondo, eppure così umana, così viva e intensa in mezzo alle agitazioni del mondo medesimo.

Si era cercato di diminuire l'altissimo significato delle catacombe, facendole passare con leggera critica per i cimiteri comuni della povera gente di qualsiasi culto, e dicendo pure che le catacombe erano gli scavi occasionali fatti per estrarre la pozzolana.

Ma G. B. De Rossi, principe degli archeologi, e il fratello Michele e il prof. O. Marucchi, valenti continuatori della sua opera, sfatarono queste dicerie.

Le catacombe non sono cimiteri comuni, ma accolgono le spoglie dei soli cristiani e le reliquie dei martiri, perchè, se non fosse così, dopo tanto che vi si lavora e si studia, si sarebbe scoperto qualche sepolcro pagano, cosa che non accadde mai.

Circa la seconda accusa, può darsi che i cristiani primitivi si siano appropriate alcune cave abbandonate, ma le catacombe propriamente dette sono frutto della loro fede e del loro gigantesco lavoro. Su circa 30 cimiteri, 5 soli hanno caratteri di cave.

Se si studia il terreno preferito per lo scavo delle catacombe, si rileva subito come i cristiani abbiano evitati i luoghi dove c'è la pozzolana, per l'evidente ragione che ivi sarebbero stati raggiunti dagli scavatori di tale materia da lavoro. Invece praticarono i loro labirinti sotterranei in un terreno composto di tufo granulare, il quale non fu mai adoperato dai romani nelle loro costruzioni.

Ma come — si dice — branchi di gente povera e perseguitata potè compiere un così immane lavoro proprio alle porte di Roma?

Fides transtulit montes, ha detto il Salvatore. Questi sono i prodigi di quella fede, che diede uno scopo e un valore nuovo alla vita, che santificò e beatificò il dolore, inebriò l'anima di quelle turbe, stringendole col vincolo della carità fraterna, in un formidabile fascio di resistenza passiva, tranquilla, serena, ma invincibile, forte come la morte.

Scavavano la terra, discendevano nelle tenebre, ma possedevano il regno dei cieli, l'anima era assorta nella infinita luce di Dio.

Le entrate nascoste e oscure, le vie tortuose, strette, tenebrose, intersecate ricordano i tempi più fieri contro i cristiani. Le aperture destinate a dare un po' d'aria e di luce agli ipogei, i corridoi più comodi appartengono a un tempo in cui i cristiani erano tollerati dalle autorità.

Sotto Costantino le catacombe non furono abbandonate del tutto, ma vennero accomodate e continuarono ad essere i cimiteri cristiani.

Quantunque si erigessero basiliche all'aperto, pure quei luoghi sotterranei erano così cari e sacri al cuore di ogni cristiano per le grandi memorie che racchiudevano, per le insigni reliquie dei santi. Quindi si continuò ancora a discendere laggiù, ma non a scopo di riunione, sibbene per divozione, per pregare, per ispirarsi alle gesta di quegli eroi.

Le catacombe più celebri sono quelle di S. Callisto, San Sebastiano, S. Pretestato, S. Domitilla, S. Agnese, Priscilla, S. Elena ecc.

Oltrechè a Roma vi sono a Napoli le catacombe di San Gaudio e di S. Gennaro dei Poveri; a Siracusa quelle di S. Giovanni e la necropoli Cassia.

Le catacombe di S. Callisto sulla Via Appia sono importantissime perchè contengono la *Tomba di S. Cecilia*, e le *Cinque Cappelle del Sacramento* e la *Cripta dei Papi del III secolo*.

Architettura. — Le catacombe sono povere di architettura, poverissime di scoltura e hanno invece grande importanza per la iconografia e il simbolismo.

Il maggior monumento architettonico è dato dalla famosa *Cripta papale* del Cimitero di S. Callisto.

Nel 1854, quando fu scoperta e sgombrata dalla materia, il De Rossi si trovò in presenza di una volta con lucernaio nel mezzo, di quattro fila di loculi sulle pareti, dei pezzi di colonne scanalate a spira, capitelli corinzi, pezzi di marmo, lastre di porfido, di serpentino, di giallo ecc. Ed egli guidato dalla sua rara intuizione e cultura, ne riordinò i pezzi e ricostruì l'ipogeo, che dà un insieme architettonico sul gusto romano della decadenza.

La scoltura non potè essere coltivata nelle catacombe perchè è un'arte che vuol essere trattata all'aperto ed è dispendiosa. Di più i cristiani primitivi dovevano avere una specie di orrore per la scoltura derivato dagli idoli, dalle statue pagane della voluttà e della superstizione.

Pittura e simbologia. — La decorazione dipinta e il simbolismo furono adoperati di preferenza nelle catacombe, ed hanno un altissimo valore, non per la forma, che è rozza e decadente, ma per il contenuto, che ci svela il culto, il dogma, il pensiero, il costume dei cristiani primitivi, e rappresenta il primo tentativo del connubio dell'arte con la religione.

La pittura cerca di esprimere delle idee, non si preoccupa di produrre godimenti estetici; quindi è sommaria e superficiale.

La pittura decorativa si compone di motivi geometrici, e risente dell'indole di quella di Pompei: sono festoncini, fogliette, svolazzi, fettucce, che formano come la cornice al vero quadro.

Per comprendere bene l'iconografia e la simbologia paleocristiana è necessario avere presente due cose: 1° che i romani convertiti possedevano una cultura naturalmente pagana e vivevano tuttavia in mezzo ai pagani, e quindi per vestire i nuovi concetti cristiani erano forzati a ricorrere a immagini

e forme del paganesimo; 2° che per timore delle persecuzioni e per non dare *Sanctum canibus* vivevano ancora sotto la legge dell'arcano.

Ciò premesso, si spiega facilmente come si pensasse di raffigurare Cristo sotto le sembianze di Orfeo: si voleva dire



Isaia predice la nascita di Gesù.

(Cim. di Priscilla).

che Cristo con la dolcezza della sua parola, con l'amore che spira dal vangelo, avvince a sè tutte le anime e le fa beate? Qual partito migliore che rappresentare Cristo sotto le sembianze di Orfeo, che con l'incanto della musica ammansa le bestie feroci e trae a sè perfino gli alberi e le piante?

E parimenti la legge dell'arcano ci spiega e giustifica il

grande uso del simbolo, che agli iniziati, ai catecumeni, ai cristiani era tanto eloquente, mentre agli estranei non diceva nulla.

L'artista, trattenuto da un profondo timore e venerazione, pare che non osi di rappresentare direttamente Dio e Cristo, e ricorre al simbolo. Il Crocifisso apparirà più tardi, al secolo V.

Il simbolo più in uso per raffigurare Cristo è il *Buon pastore*, immagine desunta dalla parabola della pecorella smarrita. È un adolescente con un agnelletto sulle spalle, in atto soave, pieno d'ingenuità e mitezza.

Notevolissima è l'immagine di una Donna che allatta un Bambino, rappresentante forse Maria V. con il Profeta Isaia, oppure la Chiesa che nutre i suoi figli.



Il Buon Pastore.

Così pure è importante la figura dell'Orante. È una donna maestosa, in piedi, vestita di lunga dalmatica, coi capelli sulle spalle, le braccia volte al cielo: è il simbolo della preghiera, dell'adorazione, dell'abbandono in Dio, e può esser pure la rappresentazione della Chiesa che prega ed intercede per i suoi figli.

Spesso ricorrono episodi dell'Antico Testamento. Mosè che fa scaturire l'acqua dalla rupe rappresenta Cristo rigeneratore delle anime con l'acqua del battesimo; Lazzaro e Giona sono simbolo della resurrezione; il sacrificio di Isacco e Daniele nella fossa dei leoni raffigurano la passione di Cristo.

Nel cimitero di S. Callisto, sulla volta dell'ipogeo di S. Cecilia vi è uno dei più bei temi pittorici e simbolici delle catacombe. Così lo descrive il Melani:

« Il circolo è suddiviso in otto partimenti, e forma un ottagono centrale, entro cui sta Orfeo seduto sopra un sasso in atto di suonare la cetra, e circondato da alberi. Varî rettili, animali mansueti e feroci, varî uccelli e un grosso pavone completano la scena. Gli otto quadri intorno alla cor-

nice rappresentano Mosè alla rupe; Daniele orante in mezzo ai leoni; Gesù che tocca Lazzaro, che sta sulla soglia dell'edicola sepolcrale; Davide armato di fionda... Così qui l'arte si fa altrice d'insegnamento ed esplica la sua azione



Volta dell'Ipogeo di S. Cecilia.

morale con degli esempi. Le pitture di questa volta hanno il fine di tener presente: che Cristo ci ha rigenerati (Mosè che fa scaturir l'acqua dalla rupe) e ci ha generati facendo il sacrificio della sua persona morendo sulla croce; (Daniele fra i leoni), combattendo e distruggendo il nemico.

l'errore (Davide che atterra e fiacca l'orgoglio del gigante) e promettendoci, in compenso della nostra fedeltà, la vita eterna e la resurrezione dei corpi (la resurrezione di Lazzaro). »

Si può immaginare cosa più bella e colorita di fantasia, più profonda e viva di significato? Ecco qui tutto un trattato di ermeneutica e di teologia reso facile e parlante con



l'immagine e col simbolo; ecco qui la fusione perfetta dell'antico Testamento col nuovo; ed ecco anche uno splendido argomento per noi preti da svolgere ai fedeli. Le nostre popolazioni conservano ancora nell'anima qualcosa di ingenuo e di primitivo e gusterebbero tutta la grazia, il sapor gentile, l'efficacia di questo linguaggio della Chiesa ai primi fedeli.

Nelle catacombe si fece uso non solo delle figure dell'antico Testamento o anche della mitologia, ma si adoperarono largamente gli animali e le piante per esprimere concetti teologici o morali. Queste figure erano in pari tempo grazioso motivo ornamentale delle volte o pareti cimiteriali.

L'agnello solo rappresenta Cristo, gli agnelli e le pecore assieme sono il simbolo degli apostoli e dei fedeli, il lupo, del demonio; i fiumi rappresentano gli evangelisti o i sacramenti, gli uccelli in genere simboleggiano le anime che si dissetano *de fontibus Salvatoris*, oppure le anime che volano verso le regioni celesti; il gallo e il pavone ricordano la resurrezione, perchè il gallo col suo grido sveglia i



dormienti, e perchè il pavone rimette ad ogni primavera, quando la natura risorge dal suo sepolcro, le penne cadute;

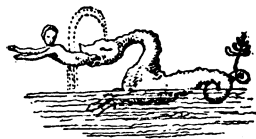


altrettanto dicasi dell'aquila, (*renovabitur ut aquilae iuventus tua*). Il pesce è rappresentato di preferenza, perchè le lettere del suo nome *greco*, prese come iniziali, vogliono

dire: *Iesus Christus Dei Filius Salvator*. Nella cripta di Lucina, nel cimitero di Callisto, vi è una pittura del II secolo raffigurante un pesce che guizza fra le onde, portando sul dorso una cesta con alcuni pani e un vasetto rosseggiante di vino: chiaro simbolo dell'Eucarestia. La colomba è simbolo dello Spirito Santo e della pace accordata al cristiano morto per la fede. Il significato delle croci, palme, ancore, monogrammi, navi ecc. è così evidente che non merita di indugiarsi in spiegazioni.



Per tal modo quelle oscure pareti silenziose, quei rozzi sassi, sono tutto un libro vivente per il cristiano; da quelle profondità tragiche e sublimi escono ancora, nel linguaggio del simbolo, accenti di fede, sospiri di pietà, cenni di dovere, soavissimi ricordi, raggi di speranza, voci di vittoria e di trionfo.





VI

L'arte cristiana dopo la pace di Costantino

Architettura

Basiliche. — I cristiani, usciti dalle catacombe con la coscienza della libertà e con l'entusiasmo di quella vittoria che aveva vinto il mondo: *haec est victoria quae vicit mundum, fides nostra*, dovettero pensare subito ai templi.

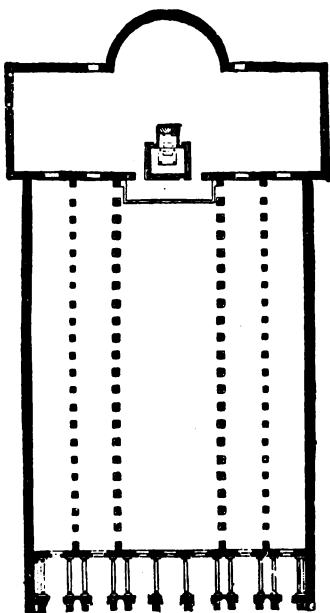
Occorrevano luoghi grandi, che bastassero per le riunioni, e in pari tempo luoghi che fossero degni del nuovo culto austero e santo.

Potevano i cristiani lì per lì fabbricarseli *ex novo*? Ciò era impossibile. Potevano d'altronde entrare così di slancio nei templi pagani e prendervi possesso? Neppure; ciò era troppo repugnante alla loro coscienza.

Venne quindi spontaneo e naturale il pensiero di entrare nelle basiliche e trasformarle con qualche leggera modificazione in chiese cristiane. Si prestavano così bene all'uopo! Erano grandi, decorose, senza lusso vano e senza precedenti repugnanti: per l'innanzi servivano alle pubbliche riunioni dove si trattavano gli interessi e dove si amministrava la giustizia; ora avrebbero continuato a raccogliere la gente, ma non più per la trattazione degli affari materiali, sibbene per

gli interessi dell'anima e per l'amministrazione d'una giustizia nuova, più vera, più santa, divina.

Il lettore ricorda come era fatta la basilica pagana: una sala divisa per il lungo da due fila di colonne. Il fondo della navata maggiore si svolgeva in forma circolare o poligona e costituiva l'abside, dov'era eretto il tribunale. L'ingresso della basilica era difeso da un pronao.



Pianta della Basilica di S. Paolo.

I cristiani vi fecero qualche aggiunta. Siccome i catecumeni non erano ammessi nel tempio e il pronao non bastava a contenerli, si costruì davanti alla basilica un atrio, che formava nel mezzo, sul tipo della casa romana, un cortiletto con una fontana per le abluzioni, detta *labrum* o *cantharus*.

Ma l'aggiunta maggiore è la nave trasversale, che dà alla pianta della chiesa la forma di croce e fornisce il tipo seguito più tardi per tutte le chiese. Se la croce è a braccia disuguali, cioè con la nave centrale più lunga, dicesi latina, se ha le braccia uguali, chiamasi greca.

Presso l'abside, nella nave trasversa detta *transetto*, si eleva l'altare, che è basato sulla tomba di un santo (*confessio*) e sormontato da un baldacchino con colonne. La nave sinistra era riservata alle donne, quella destra agli uomini, quella di mezzo al clero. In quest'ultimo vi era il *chorus*, chiuso da cancelli e plutei, dove stavano i cantori e i chierici; ai lati si elevavano due amboni, specie di pulpiti in pietra, per la lettura dell'epistola e del vangelo.

Quando le primitive basiliche trasformate non bastarono più, se ne fabbricarono di nuove; prendendo alla rinfusa i materiali di altri edifici romani, badando soprattutto, non a fare opera organica d'arte, ma a preparare in breve un edificio pratico per il culto. Quindi si ebbe quella speciale architettura frammentaria, che ha sì largo uso nelle antiche chiese romane: e così si spiega come le basiliche primitive appaiono più armoniose e logiche di quelle posteriori.

Le antiche basiliche romane più notevoli sono quella di S. Pietro, che nel 1500 cedette il posto all'attuale tempio; quella di S. Paolo fuori le mura, costruita da Costantino, che fu incendiata due volte e rifatta quasi del tutto sotto Leone XII coi disegni del Poletti. Le basiliche di S. Maria Maggiore, di S. Pietro in Vincoli e di S. Lorenzo sono del V secolo. S. Agnese è già al principio del secolo VI; Santa Prassede e S. Clemente appartengono al secolo IX.

Nelle colonne di S. Clemente è degna di nota una novità, cioè i pilastri che sostengono, alternativamente con le colonne, la volta. Da questo tipo di pilastro si svolgerà più tardi la colonna a fascio o polistila, questo caratteristico e splendido elemento architettonico dell'arte romanica e gotica.

Battisteri e mausolei. — Le altre importanti forme architettoniche sviluppate dopo la pace di Costantino sono il battistero e il mausoleo.

Si è già osservato nell'architettura romana la introduzione e la predilezione per la forma costruttiva rotonda o poligonale; e questa forma ritorna nei battisteri e mausolei.

Si sa che il battesimo era amministrato a quei tempi per immersione; e quindi dovette essere ben naturale l'utilizzazione di qualche parte delle terme ad uso di battistero, come la *piscina* o il *frigidarium*. E infatti molti battisteri risentono tale origine.

Sono tempietti con una o più vasche per le abluzioni e per l'amministrazione del sacramento, coperti da una cupola. I principî architettonici sono sempre quelli della bassa ro-

manità, con qualche libero motivo di quella speciale architettura frammentaria che abbiamo ricordato.

Celebre è il battistero in S. Giovanni Laterano, cosiddetto di Costantino, perchè ritenevasi eretto da lui per ricevere il battesimo. Se ciò non è vero, è però certo che tale costruzione rimonta al IV secolo. Vanno anche ricordati i battisteri poligonalì di S. Giovanni in Fonte, quello degli Ortodossi e quello degli Arianì a Ravenna, e quello di S. Tecla a Milano.

I mausolei ricordano il tipo pagano, la tomba di Cecilia Metella e la mole Adriana.

Sono notevoli quelli di S. Costanza e di S. Elena.

La forma circolare fu anche adottata per altri edifici, come la chiesa di S. Stefano Rotondo, della fine del IV secolo che pare sorga sopra una costruzione pagana, cioè il *macellum magnum*.



Il Buon Pastore.
(Museo Lateranese).

Scoltura

La pace della chiesa dà un certo impulso anche alla scoltura. Se non che siamo in tempi di grande decadenza, e la scoltura cristiana, nobilissima di ispirazioni, è meschina di forma. Il lavoro più famoso di questo tempo è il *S. Pietro in bronzo* della basilica omonima al Vati-

cano. Per un millennio e più le turbe religiose vi sono passate davanti, baciando il piede al Principe degli apostoli in modo da consumarne quasi il pollice. È opera del V secolo e ha un atteggiamento pieno di serena maestà. Il museo lateranese possiede pure due pregievolissimi lavori. Il *Buon Pastore* e *S. Ippolito*.

Ma la scoltura paleocristiana, piuttosto che nelle statue isolate, fu adoperata specialmente per i bassorilievi che for-



Sarcofago Teologico.

mavano la decorazione dei sarcofaghi numerosissimi nelle cripte, nelle basiliche, nei cimiteri.

I sarcofaghi dei primi tre secoli erano comprati presso le botteghe pagane, e non offrono nulla di notevole. Solamente è da osservarsi che le figure sono ordinariamente generiche o tali da non offendere il sentimento cristiano o sono addirittura scalpellate.

Quando questo genere d'arte è esercitato dai cristiani usciti dalle catacombe, la tecnica segue le vicende decadenti

dei tempi e così si passa da composizioni belle e sobrie che si svolgono con certa armonia intorno alle pareti del sarcofago a scene farraginose, confuse, grossolane, divise da quella caratteristica architettura funebre fatta di colonnette, archetti e timpani. Talora un medaglione reca i ritratti dei defunti, come vedesi nel sarcofago di Giunio Basso del 359, che è uno dei più belli.

Pittura

La pittura, uscendo dalle catacombe, abbandona gli umili affreschi, e si dà al mosaico, di cui riveste le volte absidali delle basiliche.

L'arte celebra il trionfo della Chiesa, profonde splendori aurei, cieli fulgidi di azzurro, sostituisce ai timidi simboli composizioni chiare e grandi, che glorificano Cristo e la sua opera.

Il mosaico resta inferiore all'affresco per una certa durezza di linea e per tutte le difficoltà tecniche che impediscono la finitezza del lavoro e la verità dell'espressione, ma lo supera per la solidità, la durata e lo sfarzo.

La forma è, naturalmente, quella della decadenza romana; le figure sono rigide, convenzionali, senza movimento, disposte in ordine geometrico; ma il pensiero si manifesta con grandezza e vigore, e quei personaggi, con la toga e il gesto dei senatori romani, sono pieni di nobiltà.

Nei volti appare lo studio di nuovi tipi, brilla il raggio dell'ispirazione cristiana, fuori da vincoli e abitudini classiche. I mosaici pagani erano ristretti a campi divisi da figure geometriche, quelli cristiani invece si spiegano su fondi unitari, ampi, spaziosi da un pensiero nuovo.

I soggetti più comuni sono Cristo, la B. Vergine, gli Apostoli, i Santi e i simboli dell'Apocalisse, la divina città



Mosaico del Secolo VI.
(Ravenna).

di Gerusalemme e di Betlemme, gli agnelli, le palme, le croci, i fiumi mistici ecc.

Il fondo è generalmente azzurro, il piano su cui poggiano le figure è costituito da nubi o da un verde prato sparso di fioretti e di agnelli.

Il più bel mosaico è quello di S. Pudenziana a Roma del IV secolo e precisamente dell'epoca di Papa Ciriaco (384-98).

Più tardi, il mosaico romano-cristiano andò via via decadendo fino al secolo sesto, quando si ravvivò di un novello sorriso e risorse con carattere diverso per l'arte bizantina.



VII

Arte Bisantina

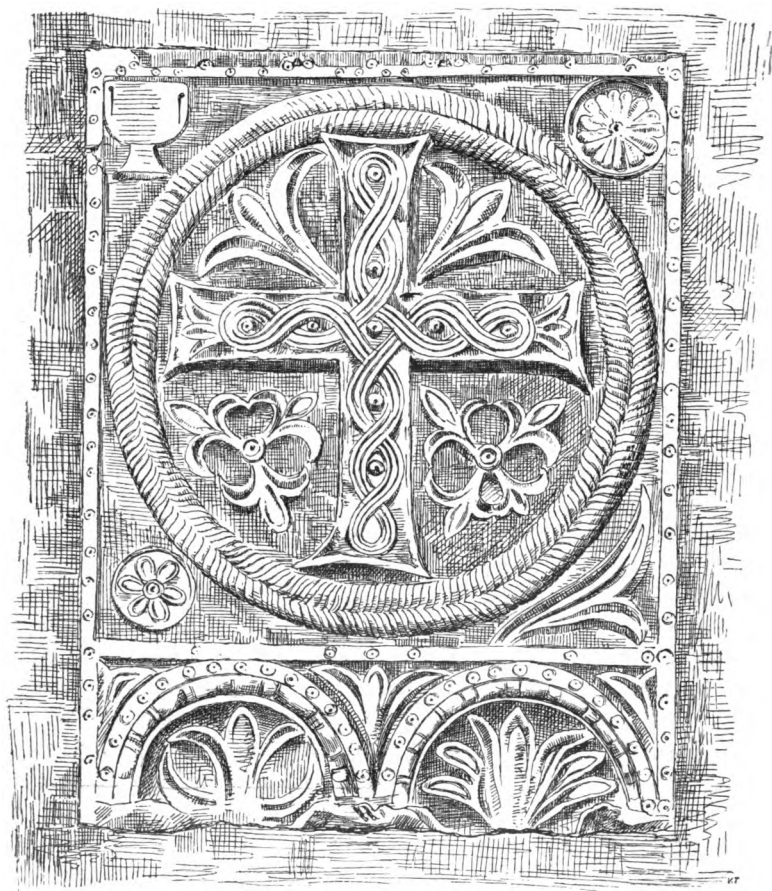
Partito Costantino da Roma e stabilito a Bisanzio nel 330 dopo Cristo, l'arte in Italia volge verso la notte barbarica; nell'Oriente invece si forma e trionfa un nuovo tipo d'arte, che dalla capitale Bisanzio fu detta *bisantina*.

Il secolo d'oro di quest'arte è quello di Giustiniano (527-565), ma essa fiorisce pur sempre fino al 1453, quando i Turchi conquistano Costantinopoli, e per una specie di forza d'inerzia e per quel carattere d'immobile conservatorismo tutto proprio agli orientali, essa vive tuttora nell'Oriente scismatico.

Anche nell'Italia l'arte bizantina getta i suoi raggi d'oro e crea dei monumenti meravigliosi, ma non vi si cristallizza; e dopo di essa sorgono nuove forme d'arte, quella romanica, gotica, il rinascimento ecc.

Quando Costantino fissò la sua dimora a Bisanzio, i costumi romani si ammolirono in quella corte, che subiva l'affascinante influenza del voluttuoso Oriente.

L'arte corrompe le semplici e severe linee romane e amò il lusso, la ricchezza, lo sfarzo; divenne *asiatica*, sopracarica di ornamenti, soffocante, sotto una veste di eleganza e un'apparenza di ricchezza, le libere ispirazioni. Quindi si fissò



Pluteo Bisantino.
(Museo Cividale).

in alcuni principali elementi architettonici e si petrificò in date forme ornamentali; più che arte, divenne nei secoli posteriori un'industria a ricette innumerevoli e s'addormentò in quel sonno da cui, come dissi, non s'è ancora risvegliata dove domina lo scisma greco.

I caratteri principali di quest'arte sono cinque: il nuovo tipo e il grande uso della cupola; i mosaici ricchissimi, ma stecchiti e convenzionali, che coprirono d'oro le pareti delle nuove chiese; la forma ornamentale fatta di elementi geometrici, croci, rombi, quadretti, formelle, puntini, foglioline appuntite ecc.; una nuova struttura dell'arco e del capitello; l'unità dell'assieme e la varietà armonica dei particolari.

L'*architettura* bizantina invece che ispirarsi alle severe opere greco-romane si volge all'Asia Minore, ne trae la forma della cupola, e pare voglia tradurre in marmo il lusso smagliante dei tappeti persiani.

La cupola non è più piantata sopra un muro circolare, grosso e consistente, come quella del Pantheon, ma è sostenuta da quattro ad otto pilastri uniti assieme con archi, nei quali s'impostano le porzioni di volta dette *pennacchi* o *angoli peducci*.

Dapprincipio la cupola fu depressa a forma di calotta, poi fu emisferica, avendo nel tamburo una fila di graziose finestre e portando sulla cima all'esterno un pinnacolo caratteristico. Nelle chiese bizantine oltre la cupola centrale maggiore, vi sono altre cupole minori.

Come per la cupola, così per l'arco e il capitello, l'arte bizantina creò un suo tipo particolare. L'arco s'innalza oltre la metà del cerchio, avendo all'estremità i *piedritti*. Spesso è di forma ellittica, irregolare o altrimenti bizzarra.

Il capitello può avere le forme più svariate. Ma il capitello tipico è quello a forma di paniere, cioè quello che risulta da un tronco di piramide capovolta, arrotondata alla base minore e quadrata alla base superiore. Le quattro faccie trapezie sono ornate con fini sculture imitanti foglie o fettucce. Gli spigoli sono abbracciati da faccette con orla-

ture rilevate. Invece di architrave i capitelli bizantini sopportano ordinariamente un pulvino, ossia un dado trapezoidale ornato con sigle o monogrammi.

Il massimo monumento dell'arte bizantina è S. Sofia di Costantinopoli, costruita sotto Giustiniano tra il 532 e il 562, dagli architetti Antonio di Tralles e Isidoro di Mileto. L'Italia, la Grecia, l'Asia Minore, e l'Egitto fornirono i più valenti artefici e i marmi più preziosi.



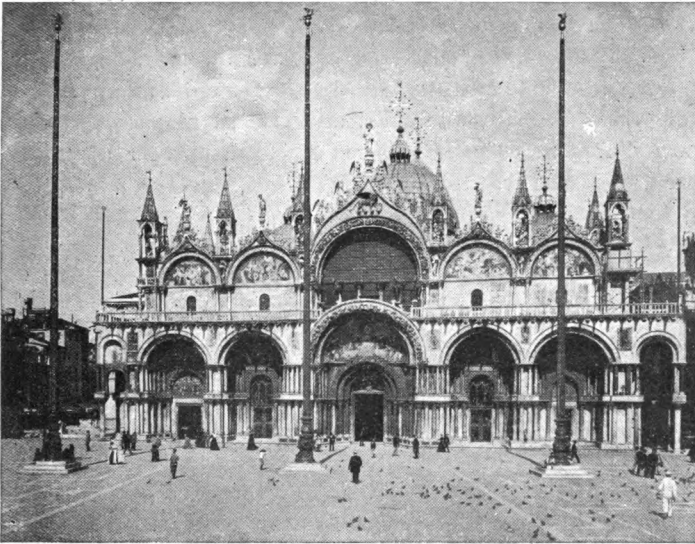
Capitelli bizantini di S. Marco a Venezia.

Nove porte danno accesso alla Chiesa, e ben centosette colonne sostengono archi e volte, legandosi con mirabile accordo con i pilastri che portano le cupole. La cupola maggiore ha un diametro di 32 m. ed è alta 56. Il pavimento presenta una superficie di 7000 mq.; una gran luce piove dalle finestre arcuate che si aprono alla base della cupola. Quando fu compiuta dicesi che Giustiniano esclamasse: — Salomone, ti ho vinto! —

Oggidì... a gloria e onore dell'arte e della civiltà europea, S. Sofia è trasformata in moschea di Maometto, coi mosaici guasti dall'imbiancatura e dal fumo.

In Italia i più bei monumenti dell'arte bizantina si hanno in quelle terre che furono politicamente soggette all'Oriente o vi ebbero grandi relazioni commerciali, Ravenna, le Puglie, le Calabrie, la Sicilia, Venezia, ecc.

Fra tutti ricorderemo il meraviglioso S. Vitale di Ravenna, e quel meravigliosissimo sogno di splendore che è il S. Marco di Venezia.



S. Marco di Venezia.

La *scultura* a tutto rilievo è pressochè sconosciuta all'arte bizantina. Vi ebbe poco sviluppo per il già ricordato orrore dell'idolatria e subì poi una crisi tremenda per opera degli iconoclasti, che a Costantinopoli tennero per alcun tempo il potere. Un bellissimo bassorilievo bizantino del 1000 è rappresentato da un avorio del monastero d'Utrecht. Vi è qualche altro notevole bassorilievo con figure umane; ma il largo campo dove si esercitò la scultura bizantina è il bassori-

lievo ornamentale. Come già avvertii, esso ha un carattere geometrico, è rigido, ma è pur pieno di accorgimenti, di eleganti combinazioni, di varietà e di grazia.

La *pittura* fa uso esclusivamente del mosaico, ricchissimo d'oro e di materiali, ma povero di movimento artistico. Chi non ricorda quei Santi lunghi, stecchiti, ieratici, dai contorni incisi, dagli occhi spalancati, dai piedi piccoli, appuntiti, innaturali, dal panneggiamento irrigidito in quei lunghi, fini, convenzionali partiti di pieghe?

E la pittura, come le altre arti, resta sempre la stessa; si viene fino alle composizioni del convento del monte Athos sul principio del secolo XVI, attribuite al monaco Panselinos, il *Raffaello dell' Athos*, con la stessa miscela di nobili pregi e di vizi irreparabili.



Mosaico del Sec. XII.

(Torcello — Duomo).



VIII

Arte Romanica

Fuga di tempi e barbari silenzi
vince e dal flutto delle cose emerge
sola, di luce a' secoli affluenti
faro, l'idea.

Ecco la Chiesa....

Nell'immane conflitto tra la decrepitezza romana e la selvaggia giovinezza de' nuovi popoli, in quel fondo tenebroso in cui si elaborano gli elementi di una nuova civiltà, vive in verità *unico faro*, l'idea cristiana, e a suo tempo balza fuori vestita della bella veste dell'arte: *ecco la Chiesa*.

Questa è l'arte romanica, l'arte veramente cristiana. Il cristianesimo, vittorioso e trionfatore, non prende più a prestito da altre età la veste dell'arte, ma se la foggia da sè, la informa al suo particolar genio di bellezza pura e severa.

Non vi è altra arte più profonda di senso religioso di questa e dell'arte gotica, che ne deriva immediatamente; essa fa vivere gli edifici sacri di una vita grande e solenne, piena di un pensiero di raccoglimento in quelle vaste ombre temperate, piena di dolcezze ascetiche e della nostalgia dell'infinito in quell'armonia di linee che si levano dolcemente e si perdono nell'alto abbracciandosi.

Sentite la *religiosità* di quest'arte in quelle strofe dell'ode famosa alla *chiesa di Polenta*:

Salve chiesetta del mio canto! A questa
madre vegliarda, o tu rinnovellata
itala gente da le molte vite,
rendi la voce

de la preghiera : la campana squilli
ammonitrice : il campanil risorto
canti di clivo in clivo a la campagna
Ave Maria.

Ave Maria! Quando su l'aure corre
l'umil saluto, i piccioli mortali
scovrono il capo, curvano la fronte
Dante ed Aroldo.

Una di flauti lenta melodia
passa invisibil fra la terra e il cielo;
spiriti forse che furon, che sono
e che saranno?

Un oblio lieve de la faticosa
vita, un pensoso sospirar quïete,
una soave voluttà di pianto
l'anima invade.

Taccion le fiere e gli uomini e le cose,
roseo il tramonto nell'azzurro sfuma,
mormoran gli alti vertici ondegianti
Ave Maria.

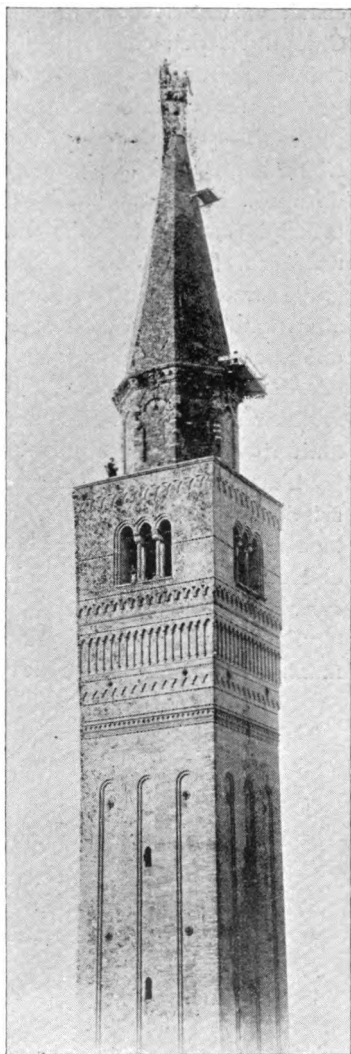
L'Italia era stata preda di barbari. Un po' di pace e di assetto politico le aveva dato Carlomagno; ma dopo la sua morte il regno era stato diviso; si erano consolidate le signorie feudali, le quali esercitavano un potere tirannico ed erano sempre in lotta tra loro, tenendo il popolo in povertà e in miseria. Cosicchè innanzi il mille erano ben meschine le condizioni delle nostre popolazioni, e l'arte languiva.

Ma ecco che i Vescovadi e le Abbazie, sviluppando il senso della solidarietà umana e combattendo contro gli abusi

del feudalismo, creano d'intorno a sè i fiorenti Comuni mediovali.

Una vita nuova si ridesta, si formano potenti corporazioni d'arti e mestieri, le condizioni economiche si rialzano, la Chiesa, che impregna di se stessa ogni forma della nuova civiltà, favorisce il progresso, ispira e dirige, alimenta le arti e specialmente l'architettura, che è la forma d'arte per eccellenza sociale e religiosa.

Nei conventi è riservata una parte dei locali ai lavoratori della pietra, i monaci sono mecenati e maestri nell'arte e il frate Teofilo della Germania detta la *Schedula diversarum artium*, ove tratta della tecnica della pittura, delle vetrate, dei metalli, dell'oreficeria ecc. Perciò il cronista contemporaneo Raoul Glaber scrive: « Circa l'anno 1003, in tutto l'universo ma specialmene in Italia, si cominciarono a costruire le chiese, anche se non ve ne fosse stato bisogno: ma i popoli cristiani gareggiavano nell'avere i più begli edificî. Pareva che il mondo, gettando i vecchi



Campanile di Pordenone.

cenci, volesse rivestire in ogni luogo la veste candida della Chiesa. I fedeli costruivano e abbellivano non solo le cattedrali, ma anche gli umili oratori. »

Nomi. — Con che nome si chiamerà quest'arte nuova, quest'architettura dei conventi e delle Chiese? Essa è animata da uno spirito tutto nuovo e fresco, ma, in radice trae i principî costruttivi dall'antica architettura romana: è come un fuoco che ad un soffio gagliardo si ridesta disotto a un grave strato di cenere e cresce e splende con luce novella alimentato di novella esca; è come una pianta innestata in un'antica radice congenere, da cui trae la linfa. Quindi quest'arte si chiamerà *romanica* o *romanza*, come si chiamarono *romanze* quelle nuove lingue, che a guisa di altrettanti polioni, rinverdirono sprigionandosi dall'antico ceppo latino.

L'arte trasportata a Bisanzio, dove si svolse all'influsso asiatico, fu detta giustamente *bisantina*: questa che non si lega all'arte orientale, ma rimane latina togliendo i suoi principî elementari dall'arte di Roma, si è detta a buon diritto *romanica*.

Essa si dice anche *longobarda*, perchè ebbe la prima bella manifestazione nel luogo dove avevano dimorato i Longo-

bardi; più comunemente chiamasi *lombarda* (non *lombardesca*) perchè fu largamente esercitata dai maestri lombardi che popolarono di bellissimi edifici l'Italia settentrionale e altre terre d'Europa.

Altri la chiamano semplicemente *arte medioevale*, ma tale designazione è troppo indeterminata, comprendendo pure il *gotico*.



Cattedrale di Reggio Emilia.
(Ric. Arch. Ferrari).

Architettura

Caratteri generali. — Se è giusto dire che l'arte romanica deriva dalla romana, per comprenderne l'intima natura, bisogna però tener conto di quella influenza che esercitarono

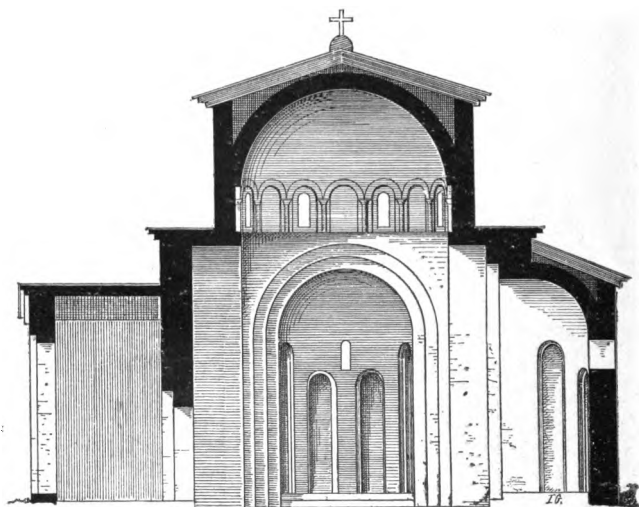


Battistero di Concordia.

nella sua evoluzione l'Oriente e l'Occidente. I Sassoni e i Normanni, al secolo XI, vi introdussero particolari elementi; e le Crociate, che si svolsero in quel tempo, ravvivarono l'arte con soffi non solo bizantini, ma siriaci ed asiatici. In progresso di tempo, la tradizione romana dileguerà sempre più tanto da divenire quasi invisibile nell'architettura gotica.

Il carattere generale dell'architettura romanica sta nell'avere una maggiore agilità in confronto di quella romana. Le

colonne non sono legate da nessun rapporto tra la grossezza e l'altezza, ma salgono in alto come indici del pensiero che si leva a Dio, e pare non vogliano troncarsi sotto l'architrave, ma continuano ancora con i costoloni del soffitto. Le volte non sono sferiche come quelle romane, ma a segmenti, dette *vele*. Altra caratteristica dell'architettura romanica è la ricchezza di colonnine e archetti e gallerie graziosissime usate



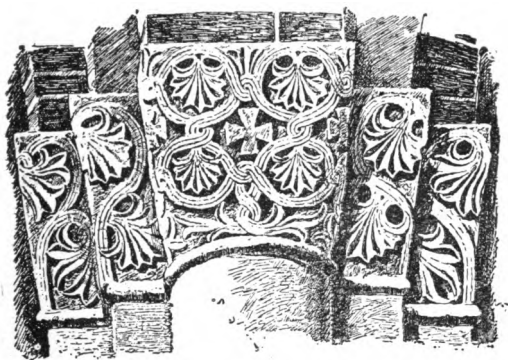
Spaccato longitudinale del Battistero di Concordia.

più come motivo ornamentale che come necessità della costruzione.

L'architettura classica della decadenza romana ci dà le *basiliche*; questa è l'architettura delle *antiche cattedrali*. La pianta della cattedrale è a croce latina, con tre navate. La nave maggiore si prolunga oltre il transetto e forma il coro. Quivi e non più nel centro della crociera come nelle basiliche, è posto l'altare. Il coro si rialza di parecchi gradini, e sotto è scavata la cripta, cioè un piccolo sotterraneo a volte basse e massiccie, che pare quasi una reminiscenza

degli ipogei cristiani primitivi; vi è un altare e qualche tomba. La basilica aveva il tetto a travate o soffittato a cassettoni, ma tale costruzione, oltrechè essere esposta agli incendi, aveva un'aria troppo pesante; e la cattedrale adotta invece la volta a pietra massiccia o a porzioni di soffitto semicircolare. L'architrave delle finestre basilicali è sostituito dall'arco a pien centro.

Le cattedrali sono fiancheggiate da due campanili; le chiese di campagna sono a una nave, con un solo campa-



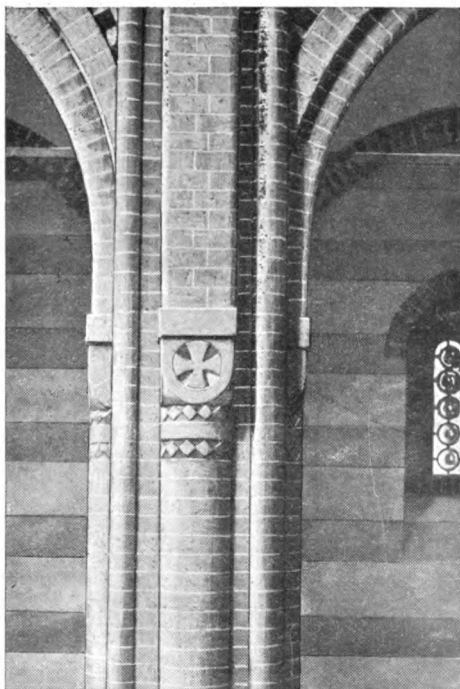
Capitello Romanico.

nile posto ordinariamente a destra. All'esterno, quando la volta è a pietra massiccia, si hanno i *contrafforti*, che ritroveremo in maggior uso nell'architettura gotica. Le pareti che non abbisognano di contrafforti, portano graziose lesene che si congiungono in alto con un arco a pien centro e, diminuendo le superfici troppo estese, animano bellamente il monotono effetto dell'esterno delle chiese.

Per comprendere meglio l'architettura romanica, studiamone brevemente gli elementi costruttivi.

Colonne e capitelli. — Non si ha più la colonna isolata dell'architettura classica, ma un fascio di colonnine sottili

e lunghe, che formano il *pilastro polistilo*, che è vario di pianta e di forma, quadrato, esagonale, ecc. Le colonne costituiscono i sostegni riuniti che salgono a portare la cordo-
nata delle volte a crociera, e talvolta sono senza base, oppure

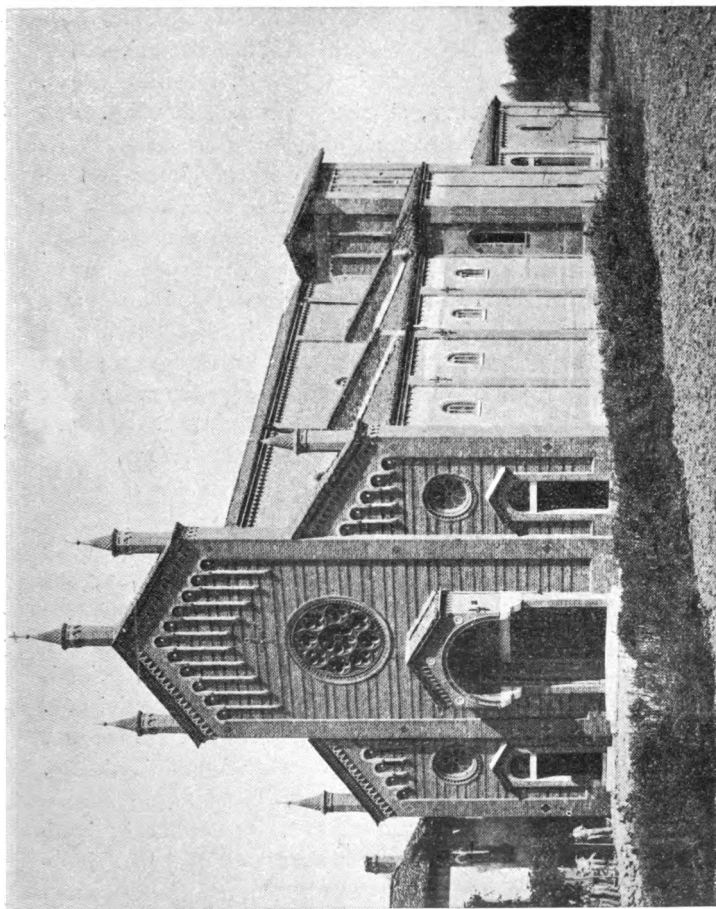


Pilastro polistilo di Fogarole.

hanno una base che risente la modanatura classica, però con una speciale e caratteristica foglia protezionale ripiegata agli angoli della medesima base.

Il capitello della colonna romana, che dà una fisionomia così particolare e simpatica a questa architettura, è generalmente cubico, formato da un dado arrotondato ai quattro spigoli inferiori, in modo da sembrare, visto dal sotto in su, una mezza sfera. Le faccie del cubo ora sono lisce, ora frastaglia-

te da sculture ornamentali bisantineggianti, cioè a intrecci di foglioline, di fettucce e di animali grotteschi. Talora recano vere e proprie figurazioni plastiche, che danno ai capitelli il nome di *istoriati*. Accanto a questa forma più comune di capitello, ve ne sono altre svariatissime, a corolla, a calice, ecc.



Chiesa di Fogarole.
(Costr. moderna — Arch. Venturini).

Portali o protiri e finestre. — Questa architettura inizia l'epoca delle porte monumentali, che rappresentano la parte più artistica della facciata della chiesa.

Gli stipiti delle porte si spiegano in largo dall'interno all'esterno, cioè sono fatti ad ampi strombi o sguanci, e sono riccamente popolati con colonnette a spirale, cavelli, cordoni, che poi oltre l'architrave, si ricurvano con la volta. Non di rado il portale o protiro si abbellisce di due colonne esterne, isolate, poggianti su leoni o altre fiere e sorreggenti una volta con timpano di grazioso effetto. Nella lunetta sotto il timpano è ordinariamente dipinto o scolpito a rilievo Cristo o l'Agnello colla croce.

Nel centro della facciata, sopra il portone, si apre una finestra tonda divisa da una raggiera di colonnette, e si chiama perciò finestra a ruota o rosa. Le altre finestre sono generalmente strette ed alte, così da lasciar penetrare una luce timida. Hanno gli sguanci nel muro e sono talora abbelliti da colonnette che li dividono in bifore o trifore ecc.

Cornici. — Le cornici romaniche hanno sporgenze piccole, non spezzano le linee verticali dell'edificio, ma sono come fasce che lo cingono e lo legano armonicamente. Sono piene di intagli e di motivi bizantini, cioè portano una decorazione di carattere geometrico, a punti di sega, di diamante, a prismi, a formelle, a dadi verticali chiamati dentelli romanici ecc. Spesso sorgono sopra file di archetti poggianti su colonnette, che hanno alla base qualche mensola o strana figura di animale.

Scoltura. — La scoltura a tutto rilievo, come arte a sè, si può dire che non esiste. Essa è tutta consacrata al servizio dell'architettura e si svolge nel campo ornamentale, manifestando una sbalorditiva facoltà di immaginazione e un'industria prodigiosa nel comporre le più strane, belle e bizzarre figurazioni. La Chiesa favorisce, vuole tutta per sè l'attività di questi scarpellini pieni di talento; ed essi adornano capitelli, pulpiti,

balaustre, cori, altari e facciate intiere. Perciò le sculture non hanno tanto valore per le singole parti quanto per il bell'assieme decorativo. I capitelli istoriati svolgono intieri cicli di leggende e di storie e di parabole. La flora ornamentale risente ancora, in generale, la forma stilizzata bizantina, ma qualche volta si avvicina alla natura, alla vita, preludendo alle meraviglie dell'arte ornamentale gotica.

È notevole l'uso che si è fatto delle bestie copiate dal vero o fantastiche e mostruose. In ciò si deve scorgere lo spirito del simbolo, volendo per es. figurare il demonio vinto e conculcato nel leone sottoposto a reggere le colonne: *Super aspidem et basiliscum ambulabis; conculcabis leonem et draconem.*

Pittura. — La pittura invece del mosaico usa l'affresco; si impossessa delle pareti, delle volte, del soffitto, delle vetrate. I caratteri delle figure di quest'epoca sono una certa durezza e una rigidezza di linea che ricorda dappresso il tipo bizantino. La tecnica è diversa, ma lo spirito è quello del mosaico. Siamo ancor lontani da Cimabue e da Giotto. Però nei volti e negli atteggiamenti è un'aria di ingenuità non priva di grazia e di sentimento. L'artista pare che intenda piuttosto di dare le linee di un simbolo, di esprimere un pensiero, anzichè fare un'opera d'arte, una rappresentazione della realtà.

La pittura delle vetrate crea una forma d'arte decorativa di altissima importanza e produce dei veri capolavori. Nel secolo X si cominciò a dipingere sul vetro con colori che la fusione vetrificava e fissava inalterabilmente sul fondo. Subito dopo il monaco Teofilo, già ricordato per la *Schedula diversarum artium*, insegnò la tecnica di quest'arte, che va coprendo le vetrate delle cattedrali di ornati e figure e composizioni diverse e allegorie.

Epoche e paesi. — L'arte romanica si può dividere in tre principali periodi.

I. *Stile romanico primitivo (1000-1100).* In esso predominano le chiese con soffitte; e quelle poche che si vedono a volta,

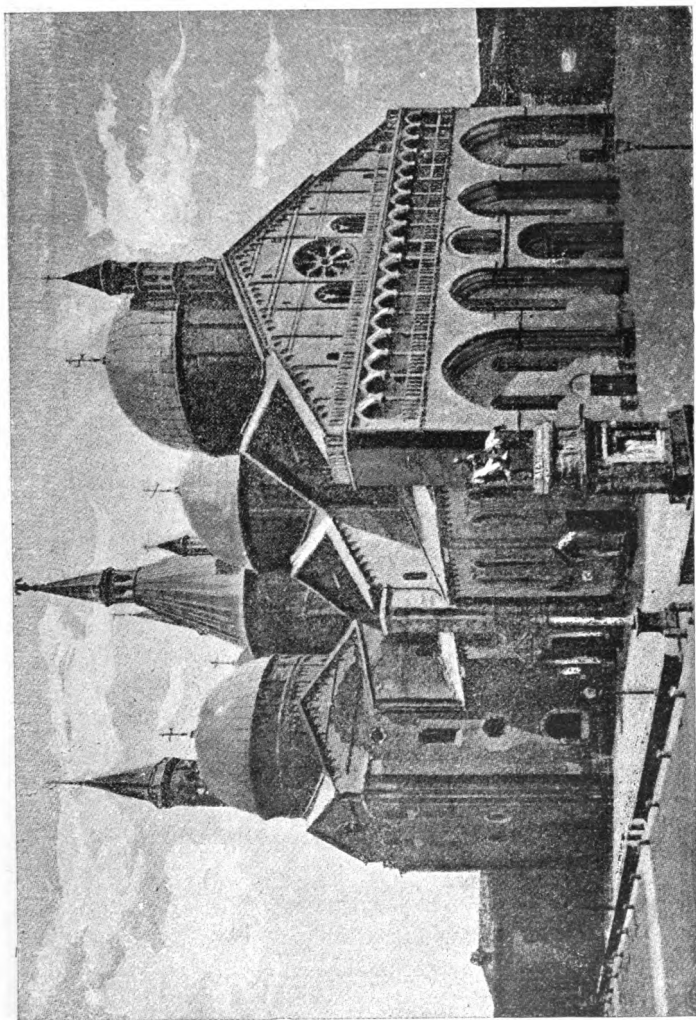
sono senza cordoni e nervatura, ed hanno larghi fascioni. Tutte le forme di queste chiese sono pesanti e grossolane, le loro colonne hanno alte basi attiche con capitelli a dadi, ovvero simili agli antichi capitelli a foglie, e nei bassorilievi sono scolpite figure grottesche.

II. *Stile romanico elegante (1100-1180)*. La maggior parte delle cattedrali costrutte in quest'epoca sono a volta. I loro piloni sono formati da esili colonne le une dalle altre sorgenti, che unite a fasci s'alzano dalla terra e s'annodano alla volta. Le loro basi hanno la caratteristica foglia agli angoli del plinto, i capitelli sono a calice con foglie e nastri intrecciati, oppure sono anche capitelli a cubi molto decorati. Esternamente vi sono fregi ed archi, e l'entrata principale è sempre molto ricca di ornamentazioni. In ogni parte si osservano forme eleganti e piacevoli, e modanature ricche ed animate, particolarmente nelle fascie e nelle nervature delle volte. Questo stile, secondo i principi dell'arte, è puro e molto esatto.

III. *Lo stile tardo romanico o stile di transizione (1180-1250)*. Colle romaniche si uniscono nuove importanti forme, che in certa maniera preparano allo stile gotico, epperò questo modo di costruzione viene chiamato anche *stile di transizione*. In esso è la tendenza all'animazione delle modanature e alla maggiore sveltezza e leggerezza della costruzione. Vi si scorge quindi una lotta per trovare nuove forme, abbandonando le antiche (Sacken).

Vanno poi ricordate le varie differenti impronte che lo stile romanico ricevette nei diversi paesi dell'Europa. Esso conserva il suo bello e caratteristico lineamento generale, ha dappertutto la stessa struttura complessiva e la stessa fisionomia; ma pure la differente tendenza dei gusti o dei rapporti con la civiltà e l'arte latina, orientale o settentrionale, la diversità del clima, dei costumi, del materiale di costruzione, modificarono i particolari producendo un'impronta speciale negli edifici di una regione in confronto a quelli di un'altra.

Chi vorrà darsene un conto esatto, potrà ricorrere a lavori speciali sullo stile romanico; questo trattatello di coltura



Basilica di S. Antonio di Padova.

elementare deve limitarsi a ricordare alcuni de' maggiori monumenti, il Duomo, il Battistero e la torre di Pisa, le cattedrali di Trento, di Modena e di Parma, S. Zeno e S. Fermo di Verona, S. Ambrogio di Milano, S. Michele e S. Pietro di Pavia, la chiesa d'Angoulême, il Duomo di Bamberg (Baviera) la cattedrale di Bonn ecc.

Artefici. — Nelle città d'Italia, ma specialmente in Lombardia e in modo particolare a Como, che allora aveva una speciale importanza perchè forniva la pietra per le costruzioni (quella del Duomo di Milano è venuta da Como), si costituirono delle confraternite o delle maestranze o collegi di artisti, muratori, scultori ornamentali, marmorari, i quali lavorarono non solo in Italia, ma si sparsero anche in lontane contrade d'Europa a innalzare e decorare chiese, monasteri e altri edifici.

Queste maestranze di Como erano rette da speciali statuti, e si indovina di leggieri che ci doveva essere un ordine gerarchico per le cariche e il reggimento. Cosicchè è lecito supporre che i priori, capi o sottocapi, dovettero essere i più periti nel disegno, i veri *maestri*, rappresentando gli odierni architetti e ingegneri, mentre la massa degli artisti dovette attendere al lavoro manuale della preparazione della pietra e della posa in opera.

Gli statuti di questi collegi artistici davano largo posto alla religione, stabilivano una chiesa e uno o più cappellani a beneficio dei soci; e di più mettevano in pratica quel principio di solidarietà e di protezione e di assistenza mutua, che viene strombazzato dalle odierne democrazie sociali come se fosse un proprio ritrovato.

La famiglia artistica che faceva capo a Como e che animò del suo buon gusto e ornò col suo scalpello migliaia di famosi edifici, è celebre nella storia dell'arte e passa sotto il nome di *Maestri Comacini*.

L'albero genealogico dei Comacini si arricchisce di altri rami ricordati pure con onore dalla storia dell'architettura romanica, e sono i *Maestri Antelami e Campionesi*. I primi eb-

bero origine nella valle di Antelamo, presso il Lago Maggiore, e lavorarono specialmente nell'Emilia e nella Liguria; i secondi uscirono dalla terra di Campione sul Lago di Lugano e lavorarono specialmente nella cattedrale di Modena e in quella di Milano.

Celebre è pure la famiglia dei *Cosmati* a Roma, i quali, pur facendo dell'arte romanica, ricordano più dappresso il tipo classico e qualche influsso bisantino derivato dalle relazioni di Roma con Costantinopoli. Questa celebre famiglia di marmorari adopera ancora il mosaico. Essa rinnova alcune parti di edifici antichi e crea opere finissime, rivestendo di mosaici e marmi policromi, amboni, tabernacoli, cattedre, altari ecc. ed elevando chiostri di insuperabile eleganza, in cui le colonne incrostate di mosaici e di marmi, si torcono a spira e salgono leggere, facendo quasi dimenticare la stabilità e la gravità del loro ufficio architettonico.



IX

Arte Gotica

Il pensiero e il sentimento religioso illuminano il medioevo della loro luce più viva. La Chiesa è ricca e possente e domina e dirige tutte le manifestazioni dell'attività umana.

La filosofia, con S. Tommaso, eleva il suo più grande monumento, la *Somma*; la letteratura con Dante, crea il Poema cui han posto mano e cielo e terra e che ha descritto a fondo tutto l'universo; e l'arte, nel vigore della sua vita spirituale, plasma un nuovo tipo d'architettura: il gotico.

Questo nuovo stile spezza ogni asperità della materia, ogni durezza, la rende agile, viva e la innalza al cielo formando quei fiori marmorei, quei sogni radiosi che sono i templi ogivali.

L'arte romanica è l'arte del raccoglimento religioso, del sentimento contenuto; quella gotica è l'arte dello slancio ascetico, della visione celeste.

Lo spirito insofferente di ogni inceppo terreno vuol spiritualizzare l'arte; allunga, trasfigura con nuova sveltezza e agilità e con leggerezza aerea le membrature romaniche; dà una spinta ascendente alle colonne e ai soffitti, lancia in

alto gli archi, spezzando la curva romanica a pien centro e dandoci l'*arco acuto*, così caratteristico dell'arte gotica.

Sorgono e in agili file dilungano
gl'immani ed ardui steli marmorei

Le arcate salgono chete, si slanciano
quindi a vol rapido, poi si riabbracciano
prone per l'alto e pendule.
Ne' la discordia così degli uomini
di fra i barbarici tumulti salgono
a Dio gli aneliti di solinghe anime
che in lui si ricongiungono.

(CARDUCCI)

Nome. — E perchè questa nuova forma d'arte si chiama col nome barbarico di gotica? Nel cinquecento, il nuovo ed entusiastico culto per l'antichità, fece apparire barbara quest'arte che si distaccava così liberamente dalle forme classiche e perciò, calunniosamente, fu detta *gotica*. Forse Raffaello usò per la prima volta questo termine nella relazione a Papa Leone X sui lavori progettati per Roma. Oggidì ancora si dà ad alcuno dell'*ostrogoto* per indicarne la rudezza del carattere. Il Vasari volgarizzò poi il termine, che rimase senz'altro consacrato a designare l'architettura postromanica ad arco acuto.

Quest'arte si chiama anche, e più propriamente, *ogivale*, dalle sue caratteristiche *ogive*, cioè finestre ad arco acuto divise da colonnine sostenenti con altri archetti intrecciati l'arco spezzato della finestra (*ogiva* forse da *augiva-augere*). Queste finestre imprimono agli edifici gotici quella fisionomia tutta speciale per cui si fanno distinguere e classificare anche dal volgo.

Qualcuno avrebbe voluto chiamare l'architettura gotica *arte francese*, perchè in Francia ebbe la sua culla e il maggiore e più bello sviluppo; ma la denominazione è troppo vaga, perchè non precisa epoca.

Origine ed epoche. — La Francia produsse questo bel fiore architetonico, che di là si trapiantò in tutta l'Europa,

Nozioni d'Arte. — 7

modificandosi al contatto dei diversi popoli a seconda del loro temperamento, della loro coltura e delle correnti che venivano dall'Oriente o dall'Occidente per il moto delle crociate o le relazioni commerciali.

A Venezia, per es., dove furono così lunghe le comunicazioni e le consuetudini con l'Oriente, il gotico si fece bello di qualche motivo bizantino ben assimilato; e in Spagna utilizzò qualche elemento costruttivo e decorativo di quella bizzarra e ricca arte araba, producendo edifici di incomparabile bellezza; cosicchè abbiamo il gotico italiano (veneziano, fiorentino, siculo), quello francese, spagnuolo, tedesco, inglese ecc.

Il suo secolo d'oro è il secolo quattordicesimo. Ma il suo sviluppo si può dividere in tre periodi:

I. Il gotico primitivo o stile severo, dal 1225 al 1300 circa;

II. Il gotico fiorentino o stile ricco, dal 1300 al 1420 circa;

III. Il gotico tardo o stile decorativo o della decadenza, dal 1420 al 1500 circa.

Caratteri generali. — Anche a costo di ripetermi, mi piace di riferire qui le parole del Saken: « Lo stile gotico esprime perfettamente le idee del cristianesimo, sia per mezzo dello svanire quasi della materia di fronte allo spirito, che cerca di introdursi in essa, sia col continuo sforzo di innalzarsi alle regioni eternee; epperchè ben a ragione venne chiamato lo stile del cristianesimo.

La sua invenzione è una sublime idea, una grandiosa nuova forma architettonica, ed il suo essere è una compiuta bellezza in se stessa determinata e finita. »

I suoi principii costruttivi caratteristici si possono ridurre a quattro:

I. L'universale uso dell'arco acuto;

II. La costruzione delle volte con un'ossatura sporgente fatta di costoloni, cinture e cordoni;

III. La tendenza di tutte le parti a spingersi in alto, assottigliandosi e alleggerendosi il più possibile, e il predo-

minio della linea verticale in confronto di quella orizzontale propria degli ordini classici e usata pure dal romanico;

IV. Il maggior uso di finestre e quindi una maggior luce nell'interno in confronto delle chiese romaniche.

Dice bellamente il Reinach che messe assieme una chiesa romanica e una gotica, la prima apparisce ancora un po' pesante e bassa, malgrado le torri che l'alzano e la dominano, e suggerisce l'idea d'una maestà calma e cosciente della sua forza; la seconda produce anzitutto l'impressione della leggerezza e dell'altezza e appare come un trasporto dell'anima verso il cielo.

Le *cattedrali* conservano il piano generale di quelle romaniche, ma modificano variamente le parti, che crescono di ampiezza e di ricchezza. Le navate sono tre o cinque e alle volte anche sette, come a Nostra Signora d'Anversa. Il coro termina in forma poligonale ed è circondato da cappelle. La nave trasversale si arricchisce di due gallerie laterali e termina alla estremità con due grandi porte. Tutto tende a dare l'idea dell'estensione in senso verticale, mentre le basiliche primitive si estendono in superficie. Sopra gli archivolti della navata di mezzo e sotto le finestre corre una galleria con arcature che si chiama *triforium* ed ha fine essenzialmente decorativo. I motivi ornamentali della chiesa romanica sono convenzionali e geometrici, quelli della chiesa gotica si ispirano direttamente alla natura.

La facciata è, generalmente, divisa in tre zone orizzontali e in tre corpi, corrispondenti alle tre navate. Sulla zona inferiore si aprono tre porte, su quella di mezzo tre grandi finestre con una rosa nel centro o una galleria orizzontale. La terza zona è costituita dalla sommità della navata di mezzo ed è ricca di fori e di luci, d'ornati, di cuspidi, di piramidi altissime.

Le cattedrali gotiche, come osservano giustamente il Lipparini e il Reinach, riassumevano e illustravano la filosofia e la letteratura del tempo. Erano enciclopedie figurate, poemi scolpiti, in cui i vizî, le virtù, le arti, le scienze trovavano

il loro simbolo e si curvavano tutti all'imperio dell'idea religiosa, che dà a un così vasto assieme, un'ispirata unità.

« Nel secolo XIII un dotto domenicano, Vincenzo di Beauvais, fu incaricato da S. Luigi di compilare una grande opera che riassume tutte le cognizioni del tempo. Questo libro, intitolato *Miroir du monde*, è diviso in quattro parti: *Miroir de la nature*, *Miroir de la science*, *Miroir moral*, *Miroir historique*. Ebbene: un archeologo contemporaneo, il Mâle, ha potuto dimostrare che le opere d'arte delle nostre cattedrali sono come una traduzione in pietra del *Miroir* del Beauvais, salvo gli episodi della storia greca e romana che non avevano alcun titolo per figurarvi.

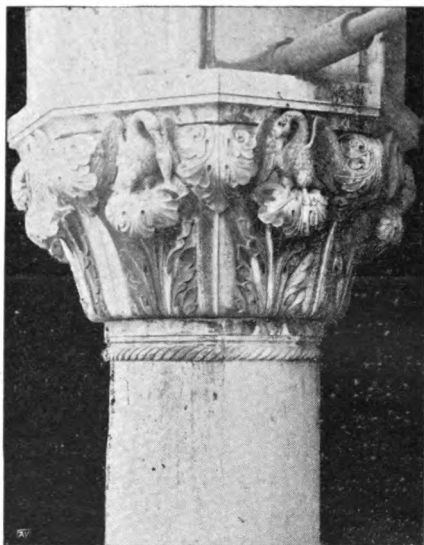
« L'arte del medioevo ha per precipuo scopo non di piacere, ma di insegnare per via di immagini; compone una enciclopedia per uso di coloro che non sanno leggere, tradotta con la scultura dei capitelli e dei fregi e con la pittura sul vetro, in una lingua chiara e precisa, sotto l'alta direzione della Chiesa che nulla consente al caso. Essa è là, sempre e dappertutto, consigliando, vigilando l'artista e non abbandonandolo alla sua ispirazione se non quando modella i fantastici animali delle gronde e toglie il motivo della decorazione dal regno vegetale. » (Reinach).

Elementi particolari. — I piloni o pilastri che reggono le volte sono robusti, ma il loro aspetto è alleggerito dalle colonnette che li avvolgono. Il pilone è formato da quattro mezze colonne, le quali corrispondono ai quattro archi maggiori che s'innalzano sul pilone. Tra le mezze colonne vi sono altre colonne più esili per i costoloni o le curvature dei soffitti. Da ciò risulta la forma ottagonale, che è quella che regolarmente corrisponde allo sviluppo degli archi della volta. Altre forme della sezione alla base del pilone sono quella comunissima cruciforme e quella a fascio svariato.

I *capitelli* sono a calice, decorati da fogliami leggeri posti in due file. Scompaiono le forme stilizzate e convenzionali del periodo romanico, dando luogo — come già si è

avvertito — ad una flora studiata dal vero, svariata ed elegantissima di forma. Dal rovo, dalla quercia, dal cardo, dall'edera, dalla vite, dalla rosa, dal cavolo cappuccio, dal crisantemo ecc. gli artisti, che hanno tutta l'ingegnosità dei romani e uno spirito più vivo e più sciolto, sanno trarre ornati di insuperabile bellezza.

Gli *ornati* sono profusi in tutte le modanature, cioè sulle cornici, nei costoloni dei soffitti, nelle colonne e lesene e soprattutto nelle cuspidi o timpani arditi che coronano gli archi delle finestre o terminano le sommità del sacro edificio. Sono notevoli e caratteristiche le foglie accartocciate disposte a intervalli sulla cornice delle cuspidi, foglie che diconsi *rampanti*.

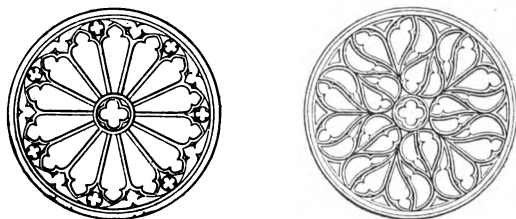


Capitello del Palazzo Ducale di Venezia.

Esse terminano con quel particolare fiore cruciforme, formato di foglie rivolte all'insù e aperte a piana, con un pistillo nel mezzo, disposto in modo che da qualunque parte si osservino presentano la forma di croce.

Si è detto che il gotico introduce gli elementi decorativi studiati dal regno vegetale, ma non bisogna dimenticare che esso trae pure partito dalle figure geometriche, e con archi a pien circolo e con tramezzi e bastoni e con archi acuti frastagliati a lobi di trifoglio o quadrifoglio crea quello splendido sistema ornamentale che si sviluppa specialmente tra le arcate delle ogive e delle gallerie.

Le *finestre* acquistano nell'architettura gotica una speciale importanza. Esse occupano gran parte delle pareti, aggruppate sotto un archivoltto comune e disposto in bellissimo or-



Finestre Gotiche.

dine e piocono fasci d'immensa luce nelle navate. Le pareti della chiesa — dice un'antica leggenda — paiono fatte di luce.



Cattedrale di Friburgo.

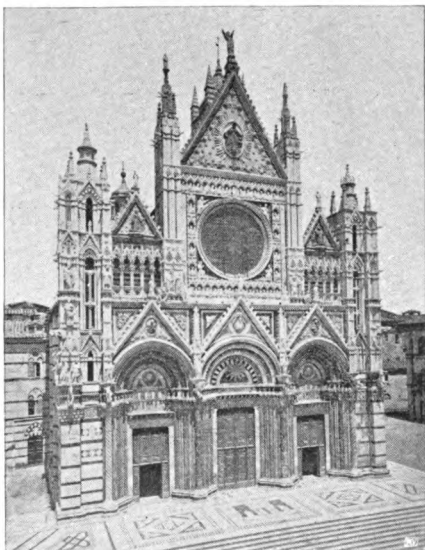
Le *porte*, in cui si aduna il più vasto sforzo decorativo dell'età gotica e di tutta l'architettura cristiana, sono divise da una trave orizzontale sostenute nel mezzo da un pilastro di pietra. Le adorna una vera profusione di sculture. Le colonnette e le chiavi dell'archivoltto recano innumerevoli nicchie aventi ognuna la sua statua; con poco riguardo alle leggi dell'ottica e dell'equilibrio, ma con ricchezza meravigliosa. I timpani recano soggetti religiosi scolpiti

in tre piani sovrapposti. Tutto il resto della facciata è un miracolo di ricchezza e di varietà (Lipparini).

I *contrafforti*, inventati dall'architettura romanica, in quella gotica acquistano la massima importanza e il loro perfetto sviluppo e significato. Le pareti esterne, in causa dell'agilità ed altezza della costruzione, avrebbero potuto sfasciarsi per la spinta delle volte interne. Ma ecco che al difuori si costruiscono i contrafforti, cioè porzioni di archi che vanno da terra verso la sommità delle pareti laterali della chiesa oppure sorvolano sui tetti delle navi piccole e si lanciano e vanno a rafforzare in alto le pareti della nave maggiore. Si chiamano anche archi rampanti o speroni volanti.

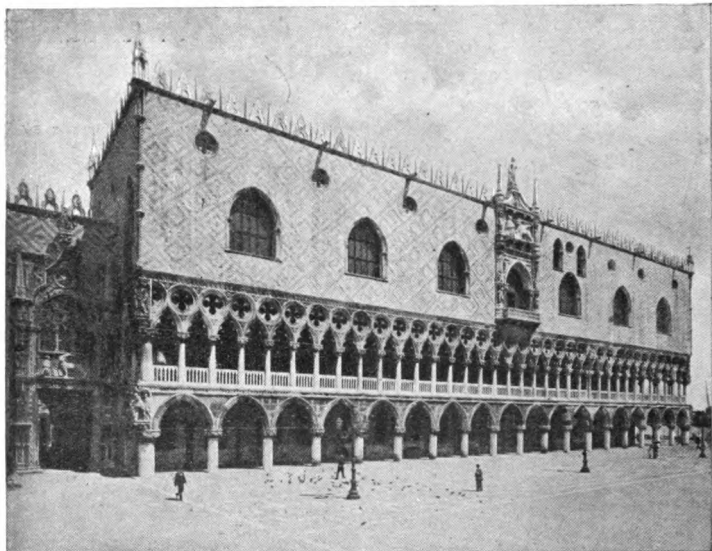
La *scoltura*, pur rimanendo ausiliaria dell'architettura, comincia a svincolarsi e

a vivere di vita propria. La forma si fa più obbediente al pensiero, abbandona la linea rigida e convenzionale e mette in pratica tutti i segreti della tecnica. Durante il regno di San Luigi si ebbero in Francia delle statue veramente belle, piene di grazia e di sentimento. La materia sembra farsi quasi trasparente ad un pensiero di fede e di passione ascetica. Le figure sono fini, sottili, con pieghe ampie e flessuose studiate sul naturale, fresche e pure, piene di grazia un po' femminile e di candor verginale.



Duomo di Siena.

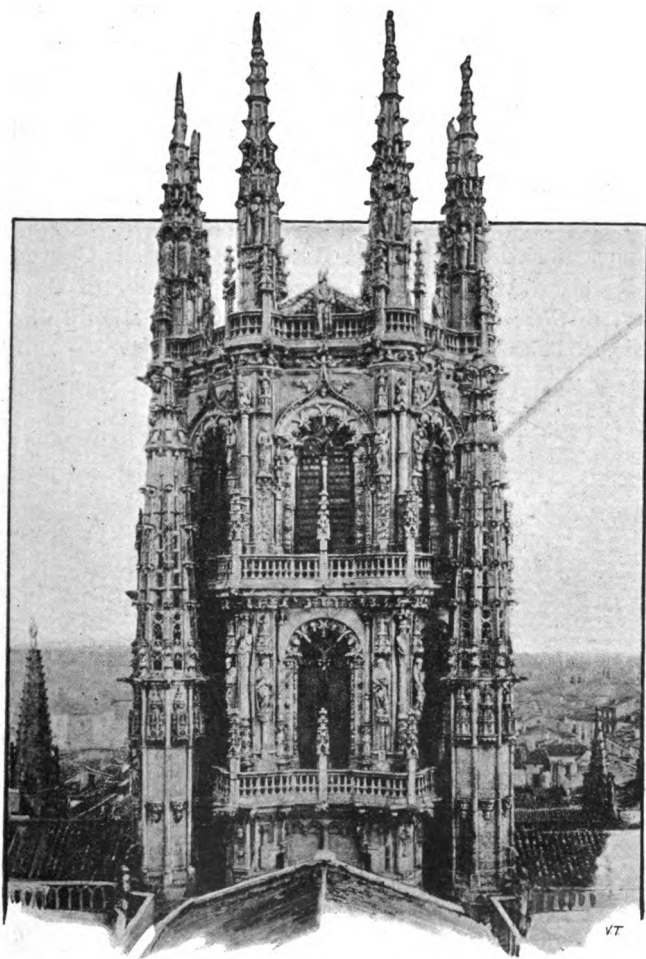
I capolavori di questa scoltura si trovano a Nostra Signora di Reims (1250). Vi sono delle scene (*capitello delle vendemmie*) e delle figure isolate (*Abramo, la Visitazione ecc.*) di straordinaria bellezza. Dopo il primo secolo dell'impero romano — dice il Reinach — l'arte non aveva più sa-



Palazzo Ducale di Venezia.

puto imitare in tal modo la natura, nè l'ha imitata in seguito con maggior grazia e candore.

La *Pittura* murale non trova posto nelle chiese gotiche, perchè il grande sviluppo delle finestre ne toglie lo spazio. Ma si perfeziona la tecnica di dipingere sulle vetrate e produce opere di grande bellezza. Cristo, la Beata Vergine, gli Apostoli, i Santi guardano dalle finestre in gruppi, in belle teorie, con atteggiamenti pieni di calma e di nobiltà, vivi di profonda ispirazione religiosa, palpitanti in quella viva gamma di colori e di raggi. Dalle vetrate di-

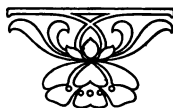


Guglia della Cattedrale di Burgos.

pinte la luce entra attenuata e addolcita, e si assopisce nell'interno delle chiese in un mistero di raccoglimento, di religione e di sogno.

Tuttavia negli spazî murali lasciati dalle finestre e dalle lesene, cominciano a svolgersi quelle leggende pittoriche, che sono la prima timida luce che annunzia il sole del prossimo *Rinascimento*.

I *monumenti* di quest'arte sono innumerevoli. Accontentiamoci di ricordare: Nostra Donna di Parigi, la Cattedrale di Reims, d'Amiens, di Strasburgo, di Colonia, di Cantorbéry, di Siena e Orvieto, i Frari e il Palazzo Ducale di Venezia, il Palazzo Municipale di Udine ecc.



PARTE III

RINASCIMENTO



X

Rinascimento

Con questo nome si indica il *ravvivarsi*, il *rinnovarsi*, il *rinascere* delle arti classiche greche e romane.

Non si deve credere però — osserva giustamente il Reinach — che l'arte del rinascimento sia una *copia* di quell'antica. L'arte nuova prende dall'antichità le sue forme e il suo ornamento, ma è animata da uno spirito diverso affatto, formato da dieci secoli di cristianesimo. Come un fiume non risale mai verso la sua sorgente, così l'umanità non ricomincia mai esattamente il passato, ciò che essa crede resurrezioni non sono che sintesi.

Infatti studiando il rinascimento agli inizi, esso non apparisce altro che una fusione tra le forme del medioevo e quelle dell'antichità; la tradizione del medioevo era troppo possente per sparire a un tratto.

Le novità toccano prima le parti ornamentali degli edifici, con introduzione di motivi greco-romani, e più tardi modificano l'ossatura stessa dei monumenti.

Due sono le cause principali della rinascita: lo *studio della natura*, che deriva dalle ultime più perfette forme del

l'arte gotica e l'*umanismo*, cioè la ricerca e lo studio degli antichi monumenti letterari e artistici.

S. Francesco muore nel 1226, ma il suo grande spirito vive. Egli ha scritto il *Cantico delle Creature*, che è il più bell'inno d'amore all'universo; ha predicato ai pesci e alle rondinelle; ha chiamato fratelli e sorelle il sole, la luna, le stelle, i venti, la morte ecc.; ed è, senza saperlo o volerlo, l'ispiratore e il volgarizzatore di quell'amore e di quello studio delle belle cose naturali, che trae l'arte dalle morte pastoie del convenzionalismo e la fa vivere della vita vera.

A sua volta la letteratura, recando in sè questo spirito francescano di rinnovamento, assume forme nuove e influisce vigorosamente sull'arte. Dante lascia il latino e scrive la *Commedia* in volgare: in essa tutto il mondo cristiano si muove, ma ad ogni passo vi sono richiami al paganesimo e su ogni divin quadro si delinea la figura di Virgilio, *duce e maestro*, indice del movimento degli studi verso le fonti classiche.

Subito appresso il Petrarca, il gran padre dell'*umanesimo*, e il Boccaccio ricercano e scoprono codici ignorati ed esaltano la letteratura antica.

L'amore del classico passa dai letterati agli artisti, co' quali i primi vivono in dimestichezza, e quindi si diffonde nel popolo. Il Comune di Firenze, commettendo a Giotto l'erezione del campanile, ordina che si costruisca un edificio così magnifico, che per l'altezza e qualità del lavoro venga a superare quanti in quel genere fossero fatti *dai Greci e dai Romani nei tempi della loro più florida potenza*.

Più tardi la scoperta della stampa, divulgando e popolarizzando i grandi maestri delle lettere antiche, darà l'ultimo impulso al rinnovamento del pensiero in senso classico e ci avvieremo al secolo d'oro delle lettere e delle arti, che porterà il nome di Leone X.

Nella storia del rinascimento distinguiamo tre periodi: il milletrecento, il millequattrocento, il millecinquecento: sono come l'alba, l'aurora, il meriggio delle arti rinnovate.

Bisogna però tener presente che al trecento abbiamo solo gl'inizi, gli accenni al rinnovamento, perdurando, specialmente in architettura, il gotico; e un edificio del trecento, non si può dire un monumento della rinascenza. Del pari è da osservare che nel cinquecento abbiamo un'arte classica e matura; quello stile che si dice del *rinascimento*, che ha la linea del classicismo ma è meno severo e più grazioso e leggiadro, si riferisce propriamente al quattrocento.

Noi adoperiamo qui questo termine — *il rinascimento* — non come designazione speciale di un tipo di architettura, ma per indicare quel largo moto di risorgimento di tutte le arti, che al soffio ispiratore della natura e coll'esempio dell'arte antica, va dal gotico al barocco.

È bene anche notare che questi tre periodi, il trecento, il quattrocento, il cinquecento, si devono prendere largamente, rappresentando i caratteri generali dell'arte durante una data epoca e prescindendo da minuzie cronologiche.

Non occorre dirlo, che chiamiamo com'è nell'uso comune, trecento, quattrocento, cinquecento i secoli XIV, XV, e XVI.



XI

Il Trecento

Architettura

Durante questo periodo, come abbiamo già avvertito, l'architettura rimane gotica. Ma in Italia il gotico ha un suo carattere spicciato. Esso fiorisce dal romanico, conservandone l'indole, dirò così, interiore, e assumendo dal gotico la parte esteriore e formale.

Negli edifici di questo tempo si trova ancora l'arco romanico a tutto volto, frammisto alla ogive trilobe o polilobe. Le chiese sono più basse e non adoperano, generalmente, gli archi volanti esterni o li hanno più bassi o fanno uso di contrafforti aderenti al muro a modo di pilastri addossati, e le proporzioni in generale e le modanature e gli ornati hanno un accento proprio, dirò così, più pacato, *tutto italiano*.

Non mi occuperò delle suddivisioni del gotico italiano, bastandomi di ricordare che quello fiorentino ha un sentimento più romanico, ed è men lontano degli altri dal tipo classico, e più vicino e preparato al rinascimento. Firenze infatti è la culla dell'arte *rinnovellata di novella fronda*.

Artisti e monumenti. — *Arnolfo di Cambio* (1232-1300) brilla ai primi albori del trecento ed è il grande precursore. Ai suoi edifiz egli ha dato una nobiltà fatta di grazia e di

severità, esprimendo mirabilmente con la forma costruttiva e decorativa il pensiero informatore dell'opera. Arnolfo è l'autore dei massimi monumenti architettonici di Firenze : *Santa*



S. Maria del Fiore e Campanile di Giotto.

Maria del Fiore, S. Croce, Orsanmichele e il Palazzo Vecchio. Dice elegantemente uno scrittore che chi dall'alto di S. Miniato contempli Firenze vede questi quattro monumenti che sorgono sopra gli altri e paiono concludere in sè tutta l'anima della città: S. Maria del Fiore e il Palazzo vecchio rappre-

sentano la religione e la patria, S. Croce e Orsanmichele rappresentano le vecchie e gloriose corporazioni (Lipparini).

S. Maria del Fiore fu condotta dal Maestro fino alle due prime gallerie della facciata; fu continuata da Francesco Talenti e terminata dal Brunelleschi, che lanciò ed equilibrò nell'aria la meravigliosa cupola.

Giotto nel 1334 cominciò quel miracolo d'arte che è il campanile appellato dal suo nome, il più bello di tutta l'Italia e forse del mondo. Ma vi lavorò solo due anni, perchè colto dalla morte. Fu ripreso da Andrea da Pontedera detto Pisano e poi continuato dal Talenti.

Nell'anno a dì diciannove di luglio
della Chiesa Maggiore il Campanile
fondato fu, rompendo ogni cespuglio,
per mastro Giotto dipintor sottile,
il qual condusse tanto il lavoro
che i primi intagli fe' con bello stile.
Nel trentasei, siccome piacque a Dio,
Giotto morì d'età di settant'anni,
e in quella Chiesa poi si seppellio.
Poscia il condusse un tempo con affanni
quel solenne Maestro, Andrea Pisano,
che fè la bella porta al S. Giovanni.
Ma per un lavoro che mosse vano,
il qual si fece per miglioramento,
il maestero gli fu tratto di mano;
e guidol poi Francesco di Talento
infìn che al tutto fu abbandonato
per dar prima alla Chiesa compimento.

Così narra il Pucci, poeta contemporaneo.

E non mi si rimproveri se qui, a illustrazione delle due massime torri di Firenze, riporto una bella alcaica del Mazzoni. Se ad alcuno non garba l'indugio, salti, e vada avanti.

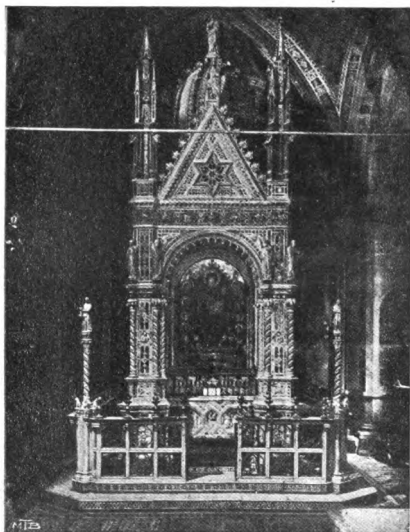
Il Campanile di Giotto

Presso la Chiesa sorga: e sia l'opera
quale nè i Greci mai la pensarono

nè i padri Romani. Vogliamo
che sia degna di Firenze nostra.
E tu sorgesti, fiore marmoreo,
bel campanile! Sorgesti candido
scambiando il saluto fraterno
con la Torre della Signoria.
— Io son la forza de la repubblica —
disse la torre da i sassi ruvidi.
Risposer fulgendo i tuoi marmi:
— Noi la luce del pensiero siamo. —
Ilare e forte crebbe qui l'animo
de i Fiorentini; crebbe la cupola
de l'ombra sua grande coprendo
tanta gloria di costumi e d'arte.
E qui sui marmi, ne' miti vesperi,
posaro un tempo gli avi. Sedeano
raggianti di sotto il capuccio
l'onestà della serena fronte,
ed insistenti già crepitavano
gli arguti motti; ma l'arte e i fondachi
orgoglio alla patria vantando,
si accendevan le parole e i volti
d'un santo riso. Su l'alto, a gli ultimi
raggi del sole ne la sua gloria
svolgevasi superbamente
il gigliato gonfalone bianco.
Invan le inique schiere si fransero
sotto a gli spalti di Michelangiolo;
divelti al Marzocco gli artigli,
il ringhioso addormentossi ignavo.
Dai sassi ai marmi volano volano
stridendo i falchi da cinque secoli;
e sotto si frange spumando
la marea de le incalzanti vite:
e tu pur sempre la fronte nitida
levando al cielo, gentil miracolo,
come l'arte splendi sereno,
come l'arte sempiterno splendi.

Oltre ai già ricordati Andrea Pisano e Talenti, va menzionato Giovanni Pisano (1250-1320) autore del Duomo di Siena e del Camposanto di Pisa. Ricorderemo pure come architetto l'Orcagna, autore di quel gioiello che è l'altare di

Orsanmichele, e poi Lorenzo Montani (1272-1330) autore del Duomo di Orvieto e Maestro Antonio di Vincenzo (†-1405) autore del S. Petronio di Bologna. In questo tempo sorge anche il Duomo di Milano, che però fra tutte le chiese italiane è quella che richiama più da vicino alla memoria i



Tabernacolo dell'Orcagna.
(Firenze — Orsanmichele).

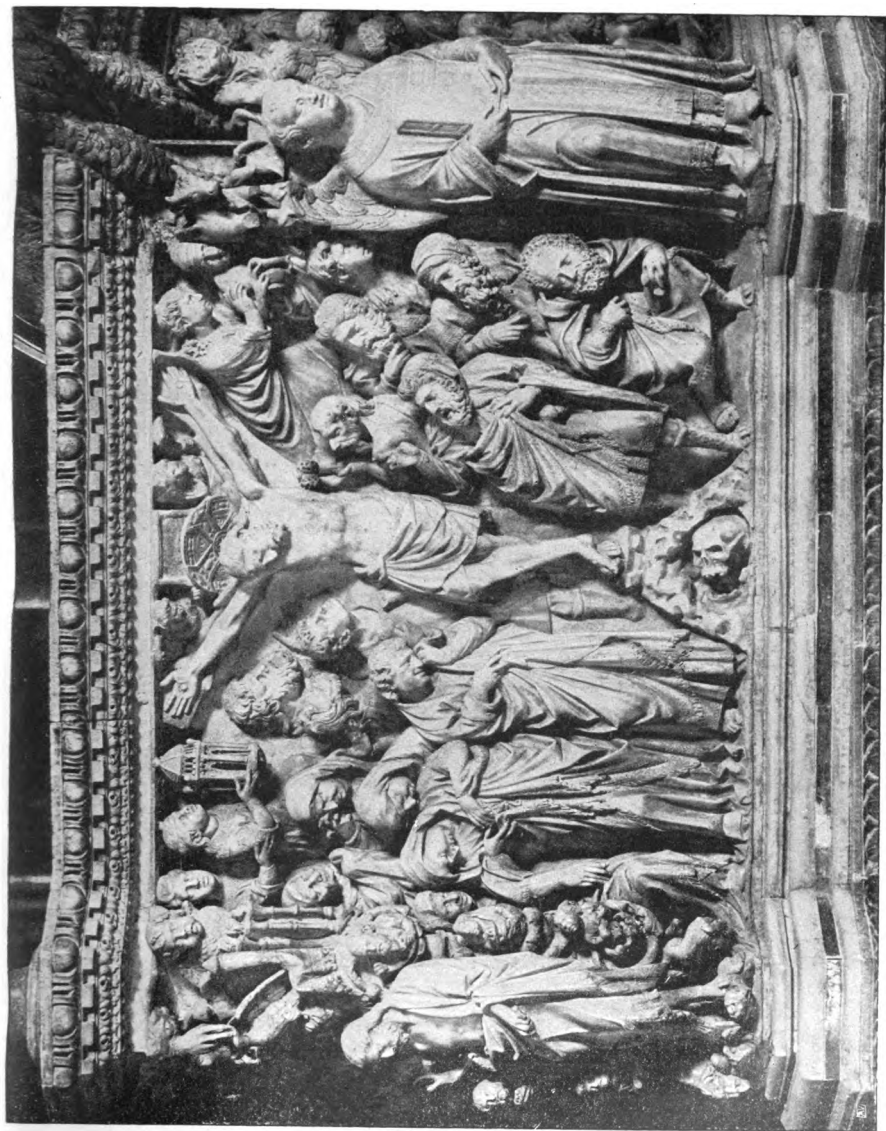
modelli tedeschi ed è più fredda e insensibile allo spirito della rinascita.

Scoltura

La scoltura precede l'architettura per le nuove e belle vie. L'architettura del trecento, se anche accenna ad una novella vita, bisogna pure continuare a chiamarla gotica. Ma la scoltura italiana del secolo XIV non è più gotica; con Nicolò Pisano si distacca dalla

consuetudine servile, diviene un'arte a sè e va risolutamente per la sua via. E quando è richiamata alla decorazione degli edifici, si presta con forme nuove, rinate; non è più umile ancella, ma afferma la propria personalità, vibra piena di giovinezza e di pensiero rinnovatore.

Artisti e monumenti. — Come Arnolfo all'alba del trecento è il grande precursore della nuova vita dell'architettura, così *Nicolò Pisano* (1206-1280) è il grande precursore della rinascita della scoltura. Nicolò è detto Pisano perchè lavorò



Nicolò Pisano — Crocifissione (Siena — Cattedrale).

a Pisa, ma pare che egli derivi dalle Puglie, dove alla corte di Federico II verso il 1240 si studiava la scoltura sui modelli dell'impero romano. È certo d'altronde che egli educò il proprio gusto sui bassorilievi di alcuni sarcofagi romani scoperti a Pisa; e creò un nuovo tipo di scoltura, la quale smesse le rigidezze convenzionali, risente, sia nella dignitosa espressione sia nella tecnica, la nobiltà classica.

Il primo monumento di Nicolò Pisano è il Battistero di Pisa, decorato con bassorilievi rappresentanti la vita di Cristo. Esegui poi, in collaborazione col figlio, il pulpito della Cattedrale di Siena, la fontana di Perugia, l'arca di S. Domenico a Bologna ecc.

Egli fu anche architetto, e gli si attribuisce la facciata di S. Trinita a Firenze. Del resto quasi tutti gli artisti di quel tempo, quasi preannunciando i genî universali di Leonardo e di Michelangelo, si esercitarono con amore in più rami delle arti belle. Così anche Giotto oltre che pittore e architetto, fu scultore e disegnò e scolpì parte della decorazione plastica alla base del suo campanile.

Giovanni Pisano, figlio di Nicolò, è il fondatore della scuola senese, come il padre era stato della pisana. Nicolò — come si è detto — aveva risvegliato dalla cenere il sacro fuoco della scoltura: e Giovanni lo fa divampare e risplendere al soffio d'una più libera modernità desunta dallo studio del vero. Così con questi due elementi — massimi fattori del rinascimento — l'amore dell'antico e lo studio della natura, la scoltura è redenta e sale per vie di gloria a Donatello e a Michelangelo.

E certamente questo vivo sentimento naturalistico di Giovanni Pisano sensibilizzò anche l'arte del suo grande coetaneo Giotto.

I personaggi di Nicolò erano piuttosto tozzi, panneggiati con magnificenza: quelli di Giovanni sono più vivi, più graziosi.

Egli è l'autore della cattedra di S. Andrea in Pistoia, e

di quella di Pisa, della tomba di Benedetto XI a Perugia, della Madonna nella porta del Battistero di Pisa ecc.

Gl'influssi rinnovatori della scuola pisana e di quella senese passano a Firenze e quivi si fonda e si svolge la grande scuola fiorentina per opera di Giotto, Andrea da Pontedera e l'Oragna.

Andrea da Pontedera (1270-1348) passa comunemente col nome di Pisano (da non confondersi con gli altri due Pisani) e segna un bellissimo passo in avanti in quel mezzo secolo circa che va dalle creazioni di Nicolò e Giovanni Pisano alle sue.

Lavorò a Venezia e probabilmente a Siena con Giovanni. Nel 1330 diede mano alle porte del S. Giovanni di Firenze. Poi per alcun tempo diresse i lavori del campanile di Giotto, decorandolo con bellissimi bassorilievi, la cui ideazione risale forse allo stesso Giotto. Nel 1347 fu posto a capo dei lavori del Duomo di Orvieto e l'anno appresso morì.



Giovanni Pisano — Madonna del Cingolo.
(Prato — Cattedrale).

Nelle sue opere la composizione è semplice, — nota il Lipparini — l'espressione è profonda e ottenuta con quel fine intuito che guida Giotto a svelar l'anima dei personaggi nelle pitture. Vi è maggior copia di invenzione e di varietà che non nelle scuole precedenti, e vi è anche un senso del bello quale non era stato conosciuto o avuto in maggior grado.



Orcagna — L'Adorazione dei Magi.
(Firenze — Orsanmichele).

Giotto è più potente e più rude di Andrea; ma questi lo supera per la grazia, per maggior finezza d'osservazione, per la chiarezza dei panni e dei moti. Le sue composizioni possiedono inoltre quella calma serena che non esclude l'azione e dona loro caratteri veramente classici. In essa, due o tre figure collocate sapientemente, con gesti naturali e belle forme bastano a

raggiungere un effetto fatto di semplicità e di grazia.

Andrea da Pontedera ebbe uno scolaro insigne, *Andrea di Cione* detto *Orcagna* (Arcagnolo, 1308-1368). Fu pittore, scultore, architetto, poeta. Esso, nel trecento, rappresentò il maggiore progresso della scultura. Il suo stile è grandioso e chiaro, fonde la grazia e la leggiadria d'invenzione di Andrea Pisano con la drammaticità delle composizioni di Giotto. Rende il carattere grave e nobile degli uomini e la soavità e la gentilezza delle donne.

La sua grande opera è il *tabernacolo di Orsammichele*, che gli costò dieci anni di lavoro. L'architettura è gotica, ma i bassorilievi rappresentanti scene della vita della B. Vergine sono pieni di vita, freschi e puri nella fiorente giovinezza del rinascimento.

Pittura

La pittura nel trecento è rappresentata da tre famosi nomi : Cimabue, Giotto e Duccio Senese.

Cimabue (1240-1302) — come disse il Vasari — « levò via quella vecchia maniera, facendo i panni, le vesti e l'altre cose *un poco* più vive, più naturali e più morbide di quel che facessero que' Greci (bisantini), tutta piena di profili e di linee, così nel mosaico come nelle pitture; la qual maniera, scabrosa, goffa e ordinaria, avevano, non mediante lo studio, ma per cotali usanze insegnate l'uno all'altro e per molti e molti anni i pittori di quei tempi, senza pensar mai a migliorare il disegno o bellezza di colorito o invenzione alcuna che fosse. » Ho sottosegnato quel *un poco* perchè è bene ricordare che *natura non facit saltus* e non bisogna credere che l'arte apparisse subito con Cimabue adulta.

Un giorno condussi un mio amico davanti a un quadro di Cimabue, ma egli rimase ben poco commosso: — Pare un quadro bisantino — mormorò. E infatti Cimabue tiene molto ancora della tecnica e dell'ispirazione bisantina.

Il suo merito maggiore consiste nell'aver fondato quella scuola fiorentina che con Giotto fa passi ben presto da gigante per giungere in appresso al Masaccio.

All'Accademia di Firenze si ammira una Madonna del Cimabue; un'altra nella Cappella Rucellai a S. Maria Novella; e nel Duomo di Pisa un *Mosaico rappresentante Cristo fra S. Gio. Battista e la Vergine*.



Cimabue — La Madonna col Bambino.
(Firenze — Santa Maria Novella).

Cimabue fu celebratissimo a' suoi giorni, e si ricorda l'entusiasmo del popolo alla vista di suoi lavori e la festa che si fece per il trasporto di un suo quadro. Ma Giotto ben presto oscurò la gloria del maestro.

Credette Cimabue nella pittura
tener lo campo; ma ora ha Giotto il grido
si che la faccia di colui si oscura.

(DANTE)

Giotto di Bondone nacque a Vespignano presso Firenze verso il 1267. Con lui la pittura assume uno straordinario vigore: egli è il Dante di quest'arte gentile. Pur conservando nelle figure quel profondo senso religioso, quella mistica grazia soavissima, quella dolce luce d'ispirazione, quella aureola, quei fondi d'oro che formano il patrimonio dell'arte a lui immediatamente anteriore, vi porta l'osservazione della natura e il senso gagliardo del vero e della vita reale. Le sue composizioni sono grandiose, piene di drammaticità.

Spesso la linea, la cifra, il segno sono ancora duri, il disegno non è perfetto, ha qualche piega bisantina; ma il pensiero è moderno, si sprigiona sicuro, nitido, vittorioso e risplende di tutta la sua ideale bellezza.

La storiella secondo la quale Cimabue avrebbe trovato il giovinetto Giotto a pascolo con le pecore, intento a ritrarle sopra una pietra, se non è vera, simboleggia però acconciamente lo studio del naturale che ormai è divenuto il grande fattore del risorgimento pittorico.

Giotto lavorò assai. Ad Assisi dipinse sulla volta principale della chiesa inferiore le allegorie della *Povertà*, della *Castità* e dell'*Obbedienza* e la *Gloria di S. Francesco*. A Roma condusse un affresco in S. Giovanni Laterano e il mosaico che ammirasi sotto la volta dell'atrio di S. Pietro. Lavorò pure nel Veneto, creando quel gioiello d'arte che è la *Cappella degli Scrovegni* a Padova, dove la sua arte raggiunse la massima bellezza. Recentemente l'arch. Torres di



Giotto — Madonna (Bologna).

Venezia scoprì nell'antica chiesa abbaziale di Sesto al Reghena dei bellissimi affreschi del maestro o della sua scuola. A Firenze Giotto eseguì una moltitudine di diversi lavori, sparendo in un tramonto di gloria nel 1337 poco dopo cominciato il bel campanile.

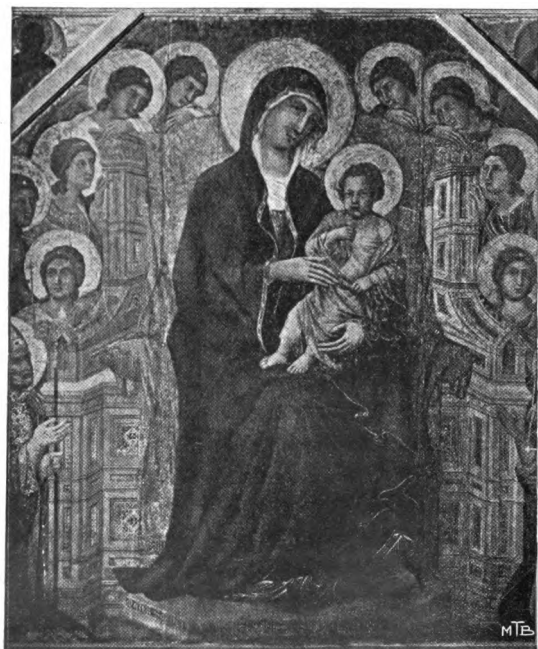
De' suoi numerosi scolari ci basti citare il più grande, l'*Orcagna*, già ricordato come scultore. Egli è pieno di vigore e di grazia.

Duccio di Buoninsegna fonda nel 1282 la scuola senese. Egli è pure un astro maggiore del trecento, ma è meno famoso di Giotto perchè la sua scuola non ebbe un seguito glorioso come quella di Firenze. Duccio però fu un pittore di grande talento e accoppiava all'istinto delle composizioni grandiose un senso largo, se non delicato, della linea, e creò opere di vera bellezza. Altri pittori senesi



Giotto — Cristo nell'Orto.

di grido, derivati dalla scuola di Duccio sono *Simone Martini*, *Taddeo di Bartolo*, i *Lorenzetti* ecc. I loro quadri sono pieni di ingenua poesia e di soavità, ma il disegno è manchevole; nè la scuola senese fa poi alcun progresso, mentre quella fiorentina giganteggia; e nel cinquecento toccherà a un pittore estraneo, al *Sodoma*, la gloria di rialzarne le sorti.



Duccio di Buoninsegna — Madonna.
(Siena — Museo dell'Opera della Cattedrale).



XII

Il Quattrocento

Lo spirito del Petrarca vive più che mai nel quattrocento e l'umanesimo trionfa.

La *sete classica* arde l'anima del Brunelleschi e del Donatello, « l'uno il Colombo dell'architettura e l'altro della scultura ». Essi vanno a Roma e interrogano i monumenti dell'antichità; i modelli greci restano ignoti, ma Vitruvio è studiato con passione e vi si apprendono le regole e le proporzioni dell'arte.

Il nuovo pensiero classico ha un dominio incontrastato; non così però da abolire affatto qualche reminiscenza ornamentale o qualche particolare motivo costruttivo dell'arte gotica. Quindi nei monumenti di quest'epoca scorgiamo una leggerezza e una leggiadria di forma che testimoniano nell'educazione degli artisti la consuetudine con l'arte anteriore.

« L'architettura del rinascimento non si può confondere colla romana; essa contiene tutti gli elementi di quest'arte, ma ridotti, impiccioliti. Ciò che là è forza, qui è eleganza, ciò che là è imponenza, qui è grazia. La psiche è timida e sentimentale. » (Melani).

Perciò i principî essenziali della nuova arte si possono ridurre a tre: I. il ritorno ai modelli antichi; II. lo studio



Porta di S. Stefano di Venezia.

coscienzioso della natura, l'ossia il senso naturalistico della pittura e della scoltura; III. un occulto influsso, un substrato inconscio, un temperato sapore dell'arte gotica.

Il rinascimento artistico e letterario è in questo secolo largamente favorito dal mecenatismo della Chiesa, delle signorie, delle comunità e dei conventi. Ricorderò i Medici a Firenze; Sigismondo Malatesta a Rimini; Federico di Montefeltro a Urbino; i signori d'Este a Ferrara; i Gonzaga a Mantova; i Dogi a Venezia, ecc. E questo moto rigeneratore passa dal Vaticano, dalle basiliche, dalle reggie a ravvivare di bellezza i più umili oratori o edifici pubblici della campagna.

Architettura

Come si è già detto, il tema di questo dolce *stil nuovo* è classico, ma viene commentato con motivi di leggiadria novella. Negli edifici del rinascimento, a voler penetrarne l'anima, si scorge la lotta fra lo stile pittorico derivato dal gotico e lo stile classico che i novatori vogliono far trionfare.

Tornano le colonne isolate, gli archi romani, le basi attiche, le trabeazioni, le cornici antiche, insomma tutto il patrimonio architettonico greco-latino. Solamente nel tipo generale dell'edificio si hanno sporgenze minori, modanature più esili, e una maggior ricchezza di leggiadrissimi ornati, quantunque tal ricchezza sia ben lontana dalla profusione eccessiva e parassitaria dell'arte gotica.

Il capitello è derivato dal corinzio, ma semplificato e aggraziato con novità, cioè con l'introduzione dello stemma della famiglia o della comunità o con qualche emblema religioso a scopo decorativo, facendolo campeggiare tra le due volute. Le foglie d'acanto sono ad un ordine solo, spesso si riducono a quattro sole molto larghe abbraccianti gli angoli del capitello e rivoltate sotto le volute.

La decorazione si svolge specialmente negli stipiti e architravi delle porte e finestre, nei fregi e nel fusto delle colonne. Essa trae partito dall'arte classica, si ispira alla natura e ha qualche ricordo gotico, e produce quel caratteristico ge-

nere di ornato costituito dalle *candelabre* e dalle *spirali*. Il primo tipo risulta di un fusto centrale a candelabro, da cui si svolgono girali, fiori, ciocche di vilucchi, frutta, con uccelli e animali tolti dalla natura. Il secondo tipo si compone di un fusto che sale a spirale, con volute alternate, dalle quali si svolgono gli stessi principî della fauna e della flora ornamentale.

L'architettura del rinascimento abbandona per la costruzione delle chiese i canoni dell'arte gotica e s'ispira per la pianta e per il soffitto al tipo basilicale, traendo dall'arte gotica l'uso della cupola, che però viene *romanizzata*, cioè svolta con forma emisferica più regolare, abbandonando lo slancio e l'ardimento gotico. Così le altre volte a segmenti e le ogive spariscono per dar luogo alle volte a botte e agli archi a pieno centro. Del pari è abbandonato il *lusso* delle colonne, cioè quell'uso puramente decorativo che era invalso nello stile gotico e se ne fa ora un semplice e razionale uso costruttivo, sostituendole ai pilastri polistili.

L'architettura romanica e gotica era rimasta quasi esclusivamente ecclesiastica; questa invece, secondando le esigenze del tempo e le inclinazioni della civiltà umanista, si usa largamente negli edifici profani, nei quali si adopera l'*opus rusticum*, che risente del medioevo, cioè il muro a grosse bugne, a pietre grezze.

Il moto rigeneratore sorge in Toscana, ma trova larga eco in molte regioni d'Italia. È celebre la famiglia dei Lombardi, che nell'Italia settentrionale costruì edifici di insuperabile grazia ed eleganza, tanto che lo stile del rinascimento fu detto anche *lombardesco* (da non confondersi col *lombardo* o *longobardo*, che vuol dire romanico).

Artisti e monumenti. — I principî tra gli architetti del quattrocento sono il Brunelleschi e Leon Battista Alberti.

Filippo Brunelleschi nacque in Firenze nel 1377. Dapprima, come tanti altri insigni maestri, fu orefice e scultore;

poi, preso dall'amore dell'architettura, vendette un poderetto e con Donatello andò a Roma. Il Vasari ricorda gli intenti del grande artista: « l'uno era il tornare alla luce la buona architettura... l'altro di trovar modo se e' si potesse a voltare la cupola di S. Maria del Fiore. » Questa infatti fu l'impresa capitale e il pensiero continuo della sua nobile vita e il capolavoro architettonico del suo secolo.

Costruì anche la *chiesa* e la *sacristia di S. Lorenzo*, la *chiesa di S. Spirito*, la *cappella dei Pazzi*, leggiadra, graziosa, elegantissima, l'*Ospitale degl'Innocenti* e il *Palazzo Pitti*, maestosa mole, disegnata con un profondo acume delle proporzioni: vi sono grandi masse di muro rustico e piccole e belle finestre, il che vale a esprimere mirabilmente la forza e il dominio.

Brunelleschi fu anche ingegnere militare, scultore e poeta.

Leon Battista Alberti (1404-1472) nacque a Venezia da genitori fiorentini, sui 25 anni si stabilì a Firenze e divenne famigliare dei Medici, coi quali si occupò di letteratura. Per la vastità del suo ingegno e l'eccelettismo della coltura egli è il Leonardo del suo secolo. È celebre come umanista, letterato e poeta, come scultore, pittore e architetto e come critico, avendo scritto dei trattati sull'arte.

Anch'egli è innamorato dell'antichità e mette nei disegni delle sue opere architettoniche — l'esecuzione è lasciata ad altri — un gusto così fine; crea combinazioni nuove di cupole e pilastri, da gareggiare con Brunelleschi.

È autore del *Tempio di S. Francesco* e di quello *Malatestiano* di Rimini, *Divae Jsottae sacrum*, della *chiesa di S. Andrea* e di *S. Sebastiano* a Mantova, del *Palazzo Rucellai* di Firenze, suo capolavoro, della *facciata di S. Maria Novella*, ecc.

Vanno pure ricordati *Michelozzo Michelozzi*, discepolo del Brunelleschi, *Bernardo Rossellino*, discepolo dell'Alberti, il *Filarete*, che fu apostolo del rinascimento in Lombardia, fonditore della porta di bronzo in S. Pietro, dove, seguendo lo spirito umanista, scolpì alcuni episodi delle favole esopiane.

A Venezia persiste ancora il gotico con influssi orientali. *Bartolommeo e Pantaleone Bon* cominciano nel 1404 il *Palazzo Ducale*, terminato nel 1463.

Ma i Lombardi e i Rizzo, vera dinastia di artisti, fanno subito trionfare l'architettura del rinascimento, e creano gioielli come la *Chiesa dei Miracoli*, l'*interno del Palazzo Ducale*, ecc.



Pietro Lombardo — Palazzo Vendramin C.
(Venezia).

Scoltura

I massimi scultori del quattrocento sono Donatello, Iacopo della Quercia, il Ghiberti, il Verrocchio e Luca della Robbia.

Lorenzo Ghiberti, l'insuperato maestro dei bassorilievo, risente ancora un ammorbidito e dolce influsso gotico, che

gli ispira le riquadrature e i motivi ornamentali delle famose porte del battistero fiorentino. Ma Donatello, Iacopo e Luca hanno spezzato ogni legame con la tradizione, studiano i classici e soprattutto prendono a modello la bella natura *maestra dei maestri*, secondo la frase di Leonardo.

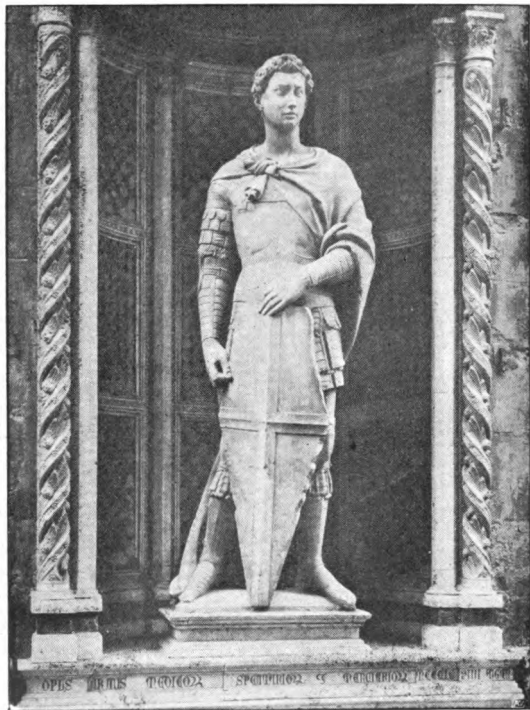
E perciò essi sono veristi, ma veristi nel senso puro ed elevato della parola, non copiatori o fotografi di volgarità. Illuminano, riscaldano, animano la forma esteriore, trasfigurano la materia con la fiamma del loro genio, e i loro marmi, le loro terrecotte, i loro bronzi sono pieni di vita e spesso costituiscono capolavori. Colui che sopra gli altri com' aquila vola è Donatello, che abbiamo visto col Brunelleschi a Roma intento nello studio dei modelli antichi. Da lui a Michelangelo è breve il passo.

Donato di Betto Bardi detto Donatello nacque a Firenze nel 1386 e vi morì nel 1468. Non fu che scultore, contrariamente alle consuetudini degli artisti contemporanei, ma con un'opera assidua, varia, feconda portò la scoltu-



Donatello — L'Annunciazione della Vergine.
(Firenze — Santa Croce).

ra all'eccellenza. Le sue opere brillano della luce del pensiero, ma sono pure violentemente veriste. Egli è il Masaccio della scoltura. Questo senso naturalista del nostro maestro è testimoniato anche dal seguente aneddoto che narra il Vasari :



(Ediz. Alinari)

Donatello — S. Giorgio.

« Fece con straordinaria fatica un Crocifisso di legno : il quale quando ebbe finito, parendogli aver fatto una cosa rarissima, lo mostrò a Filippo di Brunellesco, suo amicissimo, per averne il parer suo : il quale Filippo, che per le parole di Donato aspettava di vedere molto miglior cosa, come lo

vide, sorrise alquanto. Il che vedendo Donato, lo pregò per quanta amicizia era fra loro, che gliene dicesse il parer suo; perchè Filippo che liberalissimo era, rispose che gli pareva ch'egli avesse *messo in croce un contadino...*»

Però s'egli fu verista, se nella cifra esteriore cercò scrupolosamente la verità, dà alla sue opere un carattere, un pensiero, una volontà, un'anima possente e solleva il brutto con la meravigliosa virtù dell'espressione. Egli è vario e multiforme, e rende la bellezza del corpo umano ignudo come nessuno l'ha saputo ancor fare, e rappresenta l'infanzia con grazia squisita, e come ai corpi adulti vivi e muscolosi comunica il vigore, così ai putti da il ritmo d'una indicibile leggiadria.

Scolpi innumerevoli opere. Ricordiamo i *Putti danzanti del pulpito di Prato*, la *Cantoria della Cattedrale di Firenze*, l'*Annunciazione*, *varie statue per Orsanmichele*, la *statua equestre del Gattamelata* a Padova, mirabile per solennità e fierezza eroica, i *bassorilievi di S. Antonio* ecc. e finalmente il suo capolavoro, il *S. Giorgio* di Orsanmichele « una delle più belle cose che abbia prodotto il genere umano ».

Iacopo della Quercia (1371-1438) è senese, ma la sua maggiore attività si svolge a Bologna. Concorse col Ghiberti per le porte del Battistero di Firenze, scolpi la celebre *Fonte Gaia* di Siena, che gli valse il nome di Iacopo della Fonte, ma il suo capolavoro sono le *Porte di S. Petronio* a Bologna. Egli è originale e possente, fiero e sintetico, pieno di un vigoroso verismo, ma pur eloquente e gagliardo di vita interiore, tanto da trascurare i particolari per rendere il pensiero dominante dell'opera. Egli perciò è il maestro ideale di Michelangelo.

Lorenzo Ghiberti (1378-1455) è fiorentino, ed ho già detto che abbellì la sua patria con quel capolavoro che sono le *porte del Battistero*, degne, diceva Michelangelo, di essere le porte del paradiso.



Iacopo della Quercia.
Madonna.

« Furono i combattitori, cioè i concorrenti per tale lavoro — narra lo stesso Ghiberti — questi: Filippo di Ser Brunellesco, Simone da Colle, Nicolò d'Arezzo, Iacopo della Quercia da Siena, Francesco di Valdombina, Nicolò Lamberti. I giudicatori furono trentaquattro, tra della città e delle terre circostanti. Da tutti fu dato in mio favore soscrizione. Mi fu concesso e determinato facessi detta opera, la quale condussi con grande diligenza. In dette porte son quadri 28: nei 20 sono le storie del testamento nuovo, e da piè quattro Evangelisti e quattro Dottori, con gran quantità di teste umane intorno a detta opera: è condotta con grande amore diligentemente, con cornici e foglie d'edera, e gli stipiti con grandissimo adornamento di foglie di molte ragioni... »

Quelle porte sono un poema. Vi spese quasi tutta la vita il Ghiberti, mettendo quel suo meraviglioso talento fatto di grazia, finezza ed equilibrio. I bas-

sovrilevi sono a più piani, condotti con accorgimenti prospettivi, e costituiscono il tipo più perfetto del genere, a cui si ispirarono tutti gli artisti posteriori.



Lorenzo Ghiberti — La Natività di Gesù.
(Firenze — Battistero).

Luca della Robbia (1399-1482) è il mago gentile della terracotta. Chi non ha presenti quei tondi, quelle lunette, quelle ancone popolate di sì soavi e ispirate figure e adorne di quelle singolari fascie policrome fatte di fronde e fiori e frutti? La sua bellezza è lontana dall'impeto di Donatello e da certe minuzie gentili di L. Ghiberti; è una bellezza schietta, pura, elegante, ma sempre grave, piena di sentimento e di pensiero religioso. Luca è un artista profonda-

mente cristiano, pieno di rispetto per la tradizione sacra e per il dogma.

Egli è il propagatore dell'industria delle terracotte nude o verniciate. E anche quando le sue opere hanno intendimenti commerciali sono pur sempre coscienziose. I pezzi mo-



Fabbrica della Robbia — Presepio.

dellati da Luca e da' suoi parenti Andrea e Giovanni sono pressochè 500.

Egli decorò con una *teoria di putti* la cantoria del Duomo di Firenze, lavorò *nei bassorilievi del campanile di Giotto*, scolpì la *Tomba di B. Federighi*, compose la *Resurrezione di Cristo* sul timpano della sacristia del Duomo ecc.

Il *Verrocchio* (1435-1488) è scultore e pittore, orefice e matematico. Allievo del Donatello, risente di quel poderoso e no-

bile naturalismo. Il suo capolavoro è il *monumento equestre a Colleoni* a Venezia, uno dei più belli del mondo. A Firenze si



Verrocchio — Monumento a Colleoni.
(Venezia).

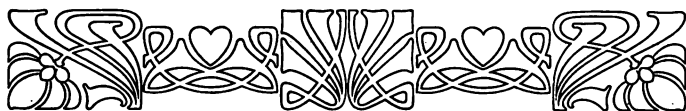
ammirano il *Davide* e il gruppo di *Cristo e S. Tommaso* . Fra le sue pitture è bellissima quella rappresentante il *Battesimo di Gesù* all'Accademia di Firenze. Fu maestro di Leonardo e di Perugino.

Desiderio da Settignano viene appresso ai massimi maestri del quattrocento; fu pure uno scolaro del Donatello, ma morì giovanissimo nel 1464. Il suo capolavoro è la *Tomba di Marsuppini* in S. Croce. Egli è il capo di una incantevole scuola di artisti, che hanno tendenze meno variate e più soavi e ideali di Donatello. Ci hanno lasciato teste di Vergini, puttini, bassorilievi pieni di una dolcezza un po' melanconica e di grazia incomparabile. Tra questi artisti ricorderò Mino da Fiesole, Bernardo e Antonio Rossellino, Benedetto da Maiano, Matteo Civitali, Agostino di Duccio, il Vecchietta, ecc. Sulla tomba di Desiderio fu posto questo bell'epitaffio:

Come vide natura
dar Desiderio ai freddi marmi vita,
e poter la scoltura
agguagliar sua bellezza alma e infinita;
si fermò sbigottita,
e disse: Ormai sarà mia gloria oscura,
e piena d'alto sdegno
troncò la vita a così bello ingegno.
Ma invan; perchè costui
diè vita eterna ai marmi, e i marmi a lui.

Si devono pure ricordare *Andrea Sansovino* e *Antonio Pollaiuolo*. Questi è realista e più ruvido del Sansovino, che si accosta alla scuola di Desiderio. Ma vi è nel Sansovino un gusto così fine della bellezza, che si potrebbe metterlo coi cinquecentisti, tanto più che morì nel 1529. Ricorderemo di lui il *Battesimo di Gesù* nel Battistero di Firenze e le *Tombe di Sforza e di Basso* a S. M. del Popolo a Roma. Del Pollaiuolo citerò il gruppo in bronzo *Ercole ed Anteo* al Museo del Bargello e i mausolei di Sisto V e di Innocenzo VIII.

A Venezia sono famosi gli scultori *Lombardo* e *Antonio Rizzo*, che abbiamo già ricordato come architetti; questo ultimo è autore dell'*Adamo ed Eva* dell'interno del Palazzo Ducale, statue degne di Donatello.



XIII

La Pittura nel Quattrocento

Il quattrocento è il secolo d'oro della *pittura cristiana*. Nel cinquecento si dipingerà meglio, il disegno sarà più perfetto, il colore più smagliante, l'arte raggiungerà la perfezione, ma sarà un'arte più *umana*, spesso addirittura *pagana*.

Le tele e le tavole quattrocentiste hanno una così dolce ingenuità, un misticismo così puro e soave, esprimono tutta la gioia del credere, tutta la casta voluttà del soffrire per Cristo, parlano con un candore e con un sì vivo sentimento e con tanto calore di fede che l'anima vi rimane rapita, rimane conquisita e ammirata anche la tumultuosa e scettica anima moderna.

Tuttavia anche nel quattrocento si delineano ben distintamente due scuole; la mistica con a capo il Beato Angelico e la realista con a capo il Masaccio. E bisogna pur dire che alla scuola realista appartengono pittori, come Andrea del Castagno, il Mantegna e il Signorelli, d'un verismo donatelliano e alle volte perfino brutale.

La pittura si distacca definitivamente dalle forme stilizzate dell'arte gotica e lascia molto addietro anche Giotto. Il B. Angelico, i Vivarini e qualche altro ne conservano qualche ele-

mento decorativo, ma in generale si abbandonano affatto i fondi d'oro, sostituendoli con soavi paesaggi, e del pari si tralasciano le cornici gotiche a ogive e cuspidi.

Tre fatti fanno avanzare grandemente la pittura: 1. si dimentica l'imitazione di Giotto per prendere a modello la natura; 2. si studia e s'impara scientificamente la prospettiva; 3. viene introdotto l'uso del colore a olio, che si crede importato dalle Fiandre per opera di Antonello da Messina. Prima si dipingeva a tempera (colla, chiaro d'uovo ecc.).

L'architettura e la scultura nel quattrocento si possono dire fiorentine: ma la pittura assume una grande importanza e bisogna chiamarla italiana. Perciò la studieremo dividendo i pittori in diverse scuole a seconda dei loro paesi. Avvertiamo fin d'ora che vi sono dei pittori i quali stanno a cavalcioni del quattrocento e del cinquecento e che perciò si possono mettere in un secolo o nell'altro; noi per classificarli terremo conto del loro stile *quattrocentista* o *cinquecentista*.

Molte scuole fioriscono in Italia; ma, non intendendo di fare con questo lavoretto opera di erudizione, sibbene di facile coltura, ricorderemo le principali, coi nomi più illustri e rappresentativi.

Scuola Fiorentina

Gli astri maggiori — sebbene brillino ai poli opposti — della scuola fiorentina sono il B. Angelico e il Masaccio. Vengono appresso Paolo Uccello, Fra Filippo Lippi, Benozzo Gozzoli, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio, Filippino Lippi ecc.

Frate Giovanni da Fiesole (1387-1450) detto il *Beato Angelico*, è veramente l'angelo della pittura mistica. *C'est un peintre qui peint à genoux* — ha detto un francese. Egli preferisce l'espressione del sentimento a quella del carattere, del



B. Angelico — Il Paradiso (Galleria d'Arte Antica e Moderna — Firenze).

movimento, della forza. Ma è pure, quantunque lo si dimentichi spesso — come osserva il Reinach — un pittore sapiente,



(Ediz. Alinari)

B. Angelico — Incoronazione di M. V.
(Uffizi — Firenze).

che conosceva la forma umana, e per questo lato si lascia ben addietro Giotto.

Egli mise tanta virtù di celeste soavità nelle sue Madonne

e ne' suoi santi, tanta luce d'ispirazione, una grazia così casta, una nobiltà così pura e grande che i suoi quadri si possono definire *estasi serene d'un'anima santa*.

Il pio domenicano digiunava e pregava, rimaneva assorto in religiose meditazioni prima di accingersi al lavoro. Una volta, per dipingere un Crocifisso, si concentrò in lunga meditazione sui dolori del Martire divino, cercando di sentirne in sé l'acerbità, cosicchè fu vinto dalla piena degli affetti e cadde in deliquio. Venuta l'ora del pasto, picchiarono alla porta della sua cella e non ricevendone risposta la forzarono e trovarono il santo pittore disteso sul terreno, singhiozzante, lacrimoso e spasimante.

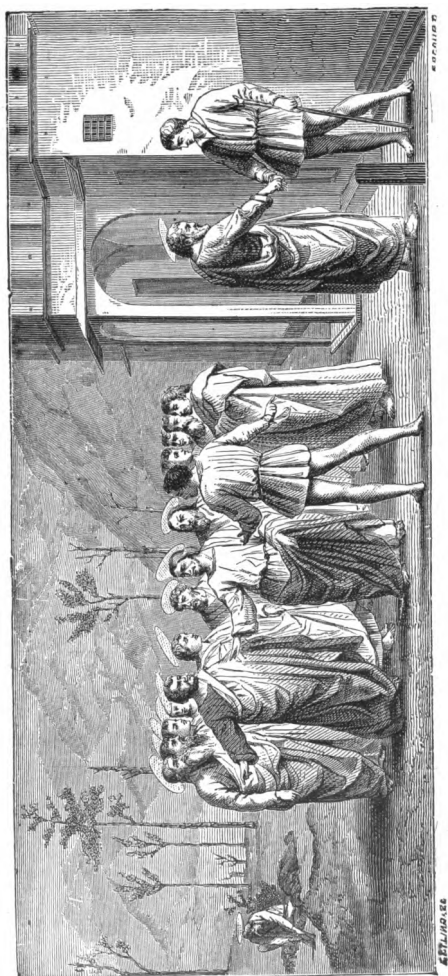
Quel precetto oraziano — *si vis me flere dolendum est primum ipsi tibi* — non fu mai più fedelmente osservato.

Che differenza da qualche artista del nostro tempo, che per i soggetti religiosi copia *fotograficamente*, cioè con meccanica esattezza il modello, pretendendo tutto dalla sorda materia, quasicchè da essa potesse sprigionarsi la scintilla del bello ideale. Tale artista *ha l'abito dell'arte e man che trema*, cioè può avere una tecnica perfetta, ma ha la mano inferma, incapace di seguire la traccia del pensiero.

Il B. Angelico lavorò specialmente a fresco, decorando il convento di S. Marco a Firenze, eppoi, chiamato dal Papa, da cui aveva avuto anche l'offerta del Vescovato di Firenze, la cappella del Sacramento in Vaticano. Ha però anche dei quadri come l'*Annunciazione di Cortona*, l'*Incoronazione della V. del Louvre*, che sono una vera festa per gli occhi e per l'anima.

Il Masaccio (1401-1428) sta in opposizione per il suo indirizzo naturalistico — come si è già detto — al B. Angelico. Egli è il grande maestro che viene studiato sovra ogni altro dagli artisti fiorentini, epperchè da lui prende le mosse la grande pittura del cinquecento.

Per conoscere il valore di questo artista, di questo giovane meraviglioso, è bene ricordare alcuni periodi di Leonardo: « Il



Masaccio — Il tributo della moneta.

pittore — egli dice — avrà la sua pittura di poca eccellenza, se quello piglia per autore l'altrui pittura; ma s'egli imparerà dalle cose naturali farà buon frutto, come vedemmo nei pittori dopo i Romani, i quali imitarono l'uno dall'altro e di età in età sempre mandarono detta arte in declinazione.

« Dopo questi venne Giotto fiorentino, il quale nato in monti solitari, abitati solo da capre e simili bestie, cominciò a disegnare su per li sassi gli atti delle capre, delle quali lui era guardatore; e così cominciò a fare tutti gli animali che nel paese trovava: in tal modo da questo, dopo molto studio, avanzò non che i maestri della sua età, tutti quelli di molti secoli passati. Dopo questi l'Arte decade, perchè tutti imitarono le fatte pitture; e così di secolo in secolo andò declinando, insino a tanto che Tomaso fiorentino cognominato Masaccio, mostrò con opere perfette come quegli che pigliavano per autore altro, all'infuori che la natura, maestra dei maestri, s'affaticavano invano. »

Il merito adunque del nostro pittore sta nello studio coscienzioso del naturale e nella sua vigorosa e nobile espressione. La sua opera capitale è la dipintura della Cappella Brancacci a Firenze, dove sono rappresentati i fatti del Nuovo Testamento.

Ma lo sventurato giovane fu rapito dalla morte nel fiore de' suoi verdi anni: ne aveva soli ventisette! Quasi presago della sua caducità, egli si era tutto consacrato all'arte, lavorava con foga, vivendo astratto e trascurato. Perciò fu detto Masaccio: il suo nome era Tomaso di Ser Giovanni Guidi di Castel S. Giovanni. A. Caro dettò per lui questo epitaffio:

— Pinsi, e la mia pittura al ver fu pari;
l'atteggiài, l'animai, le diedi il moto,
le diedi affetto. Insegni il Buonarrotto
a tutti gli altri, e da me solo impari.

Paolo Uccello nacque a Firenze nel 1397 da Dono di Paolo, barbiere e chirurgo. Fu detto *Uccello* perchè amava adornare



(Ediz. Alinari)

Filippo Lippi — Madre Pia.
(Uffizi — Firenze).

i suoi quadri con vaghi uccelletti. Egli è artefice più dotto che geniale e va ricordato con onore per la grande spinta che diede allo studio della prospettiva. Per questa passione dimenticava i disagi della vita; e a notte tarda, quand'era invitato a coricarsi, si consolava esclamando: Che dolce cosa è la prospettiva!

Lavorò molto a Firenze e a Padova e morì nel 1475.

Fra Filippo Lippi (1400-1461) carmelitano, fiorentino, se si fece onore nella pittura col suo ricco talento artistico, non onorò certo la coccolla in causa della sua vita bizzarra e sregolata. Tuttavia le sue opere — quasi volessero essere un'espiazione della sua vita e rappresentare l'interior aspirazione dell'anima liberata dalle catene del senso — sono piene di misticismo, vive di sentimento e di pensiero religioso. Perciò egli col Gozzoli, appartiene alla scuola del Beato Angelico. Il suo capolavoro è costituito dagli affreschi dell'abside del Duomo di Firenze.

Benozzo Gozzoli (1420-1498) è il miglior discepolo del B. Angelico e ne continua la scuola, ma è meno contemplativo del maestro ed ha uno stile più ricco, agile, piacevole, arguto. Egli è un delizioso narratore, ma un po' troppo ingenuo. Dapprima studiò anche la scultura col Ghiberti, ma poi si diede tutto alla pittura, frescando a Montefalco i *fatti della vita di S. Francesco*, lavorando a Firenze, a S. Gimignano, nel cimitero di Pisa ecc.

Sandro Filipepi detto *Botticelli* (1444-1510) è il poeta del sentimento pittorico ed è uno dei più originali e graziosi genî della pittura. Egli congiunge uno spirito di idealismo pagano con le celesti dolcezze del cristianesimo. È il maestro della linea piuttosto espressiva che del colore.

Chi non ricorda quelle Madonne e quei Santi dal volto ovale, soffuso da una indicibile soavità melanconica, quelle figure esili, leggiadrissime, piene di incanto suggestivo? Chi

non ha presenti quei famosi *tondi*, dove la Vergine è tra nemi di fiori e di angioli?



(Ediz. Alinari) Sandro Botticelli — La Vergine Incoronata.
(Uffizi — Firenze).

Il Botticelli fu celebratissimo ai nostri giorni ed è il maestro ideale di quella scuola piena di seduzioni sentimentali che va col nome di *preraffaellismo*.

Il Reinach scrive: « Il diletto di varia specie che ci producono le sue opere è una sorta di vibrazione nervosa, di *iperestesia*. Il Botticelli ha trovato i suoi fedeli più entusiasti nei nevrastenici del secolo XIX, i quali sono andati in



(Ediz. Alinari) Sandro Botticelli — L'Adorazione dei Magi.
(Uffizi — Firenze).

visibilio (perchè è così che i nevrastenici ammirano) non solo davanti ai suoi difetti, ma davanti a quelli de' suoi più rozzi imitatori. »

Dei lavori del Botticelli ricorderemo l' *Adorazione dei Magi e dei Pastori*, gli *affreschi della Cappella Sistina*, la *Calunnia*,

la *Nascita di Venere*, la *Primavera*, *Pallade*, le *Illustrazioni della Divina Commedia* ecc.

Domenico Bigordi detto il *Ghirlandaio* (1449-1494) ha comune con Benozzo Gozzoli l'agilità dello stile e il gusto



(Ediz. Alinari)

Ghirlandaio — L'Adorazione dei Magi.

(Uffizi — Firenze).

narrativo delle scene e degli episodi. Ma è influenzato dalla musa del Masaccio e supera il Gozzoli per il vigore concettuale dell'insieme e per il nobile carattere dei personaggi. Il suo capolavoro è rappresentato dagli *affreschi del Coro*

di *S. Maria Novella*. Si esercitò qualcosa anche nel mosaico, che chiamava la *pittura per l'eternità*.

Il Verrocchio, già ricordato come scultore, è pure un possente pittore ed il maestro di Leonardo. Egli segue la scuola



(Ediz. Alinari) Filippino Lippi — L'Adorazione dei Magi.
(Uffizi — Firenze).

del Masaccio come *Andrea del Castagno*, naturalista violento, e *Antonio Pollaiolo*. Merita infine ricordare *Filippino Lippi*, che trae profitto dal movimento impresso dal Masaccio, ma

pur si compiace di rinnovare qualche grazia della scuola del B. Angelico, e inoltre Pietro di Cosimo, Lorenzo di Credi ecc.

Scuola Umbra

La scuola umbra, largamente intesa, è rappresentata da Gentile da Fabriano, Melozzo da Forlì, Luca Signorelli, dal Perugino, dal Pinturicchio e da qualche altro minore. Essa ha una particolare importanza perchè prepara le vie a Raffaello.

I genî più grandi di questa scuola sono il Perugino e il Signorelli; il primo rappresenta quel sereno misticismo, quella leggiadria di visioni e di colori, quella freschezza di sentimenti che costituiscono il carattere dominante della scuola umbra; il secondo, per il suo vigore realista, si stacca dalla scuola e si avvicina piuttosto ai fiorentini ispirati dal Masaccio.



Gentile da Fabriano — La Fuga in Egitto.
(Galleria Antica e Moderna — Firenze).

Gentile da Fabriano (1360-1427) rappresenta la scuola umbra nella sua prima giovinezza, piena di dolcezza celestiale e di sentimento religioso. Perciò egli porge la mano

al B. Angelico. Il suo capolavoro è l'*Adorazione dei Magi all'Accademia di Firenze*.

Melozzo da Forlì (1438-1494) è un pittore elegante e vigoroso. Lavorò a Roma, a Urbino, a Loreto. Nella sacrestia di S. Pietro in Vaticano si vedono bellissimi frammenti di affreschi raffiguranti angeli che suonano.

Luca Signorelli di Cortona (1441-1523) è uno dei più grandi pittori italiani, pieno di forza, di fascino e di imponenza. È il Dante della pittura del suo secolo, ricchissimo di fantasia, amante delle concezioni grandi, impetuose, di vita tragica e sublime così nell'assieme come nei particolari. Ha uno stile scultorio, una scienza meravigliosa dello scorcio e dell'anatomia; nessun pittore antecedente ha trattato così largamente e con tanta robustezza il nudo: Luca, tra il quattrocento e il cinquecento, preconizza Michelangelo.

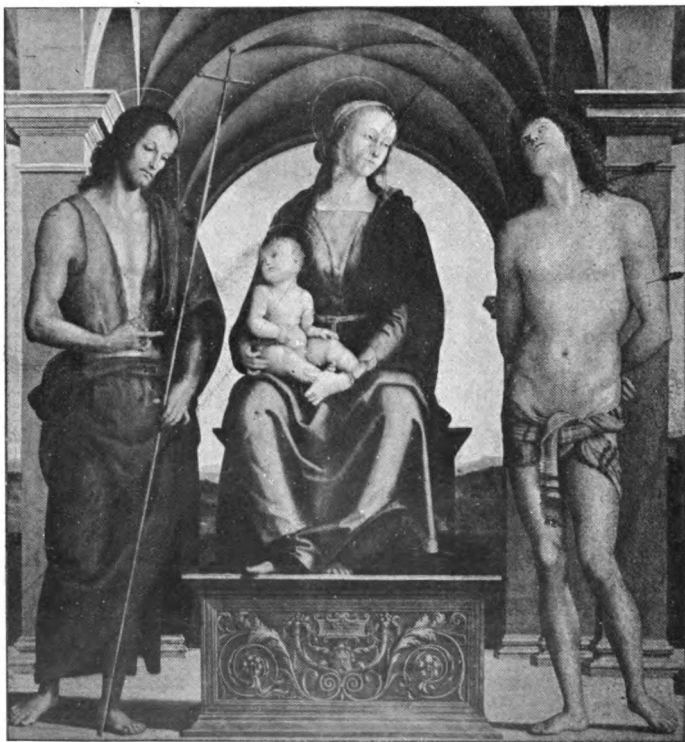
Il realismo anatomico lo avvicina ai fiorentini; l'aria ispirata degli angeli lo lega alla scuola umbra. Lavorò a Loreto, nella *Cappella Sistina* al Vaticano, nel *Convento di Montoliveto* presso Siena. Ma i suoi capolavori sono nel Duomo di Orvieto, dove si rappresentano i *Novissimi* in grandiose



Signorelli — La chiamata degli Eletti.

scene in cui vi è un turbine di vita, un'efficacia rappresentativa e una terribilità veramente Dantesca.

Pietro Vannucci detto il *Perugino* (1446-1524) da Perugia dove abitò da giovane (era nato in città della Pieve) fu un



(Ediz. Alinari)

Perugino — Madonna e Santi. •

(Uffizi — Firenze).

pittore soave e delicato. È lontano dalla foga del Signorelli, ma ha l'istinto delle composizioni chiare, armoniose, arieggiate, un colorito vago e lucente, e uno squisito senso

ieratico, rappresenta cioè con amabilità ed efficacia insuperabile la meditazione e l'ascesi, il rapimento in Dio. Ma non fu ricco di fantasia e alle volte si riprodusse, nè ebbe la scienza sicura del moto. I suoi santi, fermi ed estatici, sono incomparabili; ma le figure in movimento sono goffe.

Gli nocque l'avidità del lucro, perchè gli fece vendere come sue opere degli scolari e spesso gli affrettò troppo la mano.

Dipinse a Roma, Perugia, Firenze, Pavia. Ricorderemo la *Vergine in gloria* della Galleria di Bologna, la *Deposizione di Cristo* della Galleria Pitti e la *Vergine del Louvre*. È celeberrimo per essere stato il maestro di Raffaello.

Bernardino Betti detto il *Pinturicchio* (1454-1513) fu capostudio del Perugino. È più debole nel disegno e meno profondo del maestro nella composizione, ma è pieno di grazia e assai leggiadro di colorito. Il suo maggior lavoro è la decorazione dell'appartamento borgiano al Vaticano.

Degli altri minori artisti umbri non è qui il caso di parlare. Basta fare menzione di *Piero della Francesca*, pittore robusto e grande prospettico e di *Giovanni Santi* di Colbordello presso Urbino, padre di Raffaello. È poeta e pittore discreto; la poesia manca di colore; il disegno è secco e il colorito è povero.

Scuola Padovana

In questa scuola emerge come gigante il Mantegna, di cui solamente ci occuperemo.

Andrea Mantegna (1431-1506) vicentino (comunemente passa come padovano perchè a Padova svolge la sua attività) è un genio di prim'ordine ed esercita una grande influenza nell'arte dell'Italia settentrionale e specialmente in

quella veneziana. Egli è per Venezia press'a poco ciò che il Masaccio è per Firenze.

Maestro nella prospettiva, nel disegno e nell'arte difficile dello scorcio, il Mantegna si piantò sulla base del vero, educando in pari tempo il suo ingegno con lo studio degli an-



Mantegna — Cristo deposto.
(Brera).

tichi modelli. E questa passione per l'antico e anche lo studio che fece nelle opere di Donatello si rivelano nel colorito un po' freddo e nella linea un po' secca delle sue composizioni, cosicchè si dice che il suo stile ha qualcosa di *scultorio*, di *statuino*. Egli è il primo maestro della coscienziosa ricerca della verità storica, di cui è un mirabile esempio la composizione il *Trionfo di Cesare*; e la sua scienza archeologica si palesa pure nelle architetture purissime che servono

di sfondo ai suoi quadri e nelle vesti severe e appropriate de' suoi personaggi.

Questo rude, forte e nobile artista lavorò assai a Padova e alla corte di Mantova. Condusse una gran quantità di dipinti sulla tela o a fresco e fu pure un sommo incisore. Ricorderemo qui la sua *Deposizione dalla Croce*, uno de' più belli scorci del mondo, il trittico dell'*Adorazione dei Magi*, gli affreschi del *Vaticano*, quelli del *Palazzo di Mantova* ecc.

Scuola Veneta

La scuola veneta è la scuola del colore e del sorriso. A Firenze, dice il Reinach, anche nei coloristi delicati e valenti, il colore è qualche cosa di accessorio, di aggiunto al disegno; a Venezia — e questo vale non solo per il quattrocento ma anche più per il cinquecento — è la pittura stessa, la quale sembra talora darsi minor pensiero degli oggetti che non dell'atmosfera nella quale sono immersi, della luce che li penetra e li avvolge. I Veneziani non sono stati soltanto dei *coloristi*, ma dei *luministi*.

Non è tuttavia da credere che la scuola veneta trascuri la prospettiva, la composizione, il disegno; ma la sua *specialità* è la gentilezza e l'opulenza delle tinte, quel senso profondo e vivo del colorito che pare un riflesso della luce iridata in cui si culla, come in un sogno di bellezza, la Regina dei Mari.

La primavera pittorica veneta deriva da due scuole: la più antica è quella di Murano, dove si mantenne per lungo tempo la tradizione bizantina. I più valenti e laboriosi maestri di tale scuola appartenevano alla famiglia dei Vivarini, di cui Alvise è il migliore. L'altra scuola primitiva propriamente veneziana, è quella fondata da Iacopo Bellini, suocero del Mantegna, padre di due grandi pittori: Giovanni e Gentile.

La scuola veneta del quattrocento è piena di sentimento e di poesia religiosa, ha una grazia e una soavità mistica incantevole, e per questo lato si avvicina alla scuola umbra. Tuttavia l'influs-



Giambellino — Deposizione.

so del Mantegna e lo studio del vero avviano la pittura per la strada fiorita onde si arriverà al Tiziano. Allora l'arte sarà più virile, più forte e più formosa, ma avrà persa l'aureola celestiale, il candor verginale della casta adolescenza.

Ricorderemo ora brevemente i principali pittori quattro-

centisti; e in primo luogo *Antonello da Messina* (1444-1493) che contribuì assai allo sviluppo della pittura veneziana coll'introduzione del colore ad olio. Lavorò a lungo a Venezia ed è famoso pei suoi bellissimi ritratti.

Si dice che Giovanni Bellini, per rubargli il segreto del colore, si travestisse da senatore veneto e posasse davanti il suo cavalletto a fine di esserne ritratto.

Questo *Giovanni Bellino* o come chiamasi più comunemente, *Giambellino* (1428-1506) è il più grande dei pittori della prima metà del secolo XV; accanto a lui sta il fratello *Gentile* (1427-1507).

Giovanni è più mistico, più soave; le sue Madonne sono d'una grazia, d'una finezza, d'un sentimento impareggiabile: Gentile è più realista e ama le scene ricche di personaggi e varie di episodi e di colori e trae partito dalla storia contemporanea.

Per tal modo essi danno origine a due generazioni di pittori di diverse tendenze: gli uni pensosi dell'ideale, come Giorgione e Tiziano: gli altri della vivacità e dello sfarzo, come il Carpaccio, il Veronese, e il Tintoretto.

Ricordiamo del Giambellino la *Trasfigurazione*, le varie *Madonne* delle Gallerie Veneziane, il *Trittico dei Frari* ecc. Di Gentile ci restano la *Storia della S. Croce*, dipinta per la Scuola di S. Giov. Evangelista, la *Processione* di S. Marco ecc. Fra i bellineschi citeremo Andrea Previtali.

Cima da Conegliano (1460-1538) è un pittore simbolico, casto, gentile, dal disegno corretto, dalla fattezze accuratissima, dagli sfondi e dai paesaggi pieni di luce e di grazia.

Carlo Crivelli (1430-1493) risente gl'influssi muranesi, ma ha più vita e va celebre per i bei festoni di foglie e di frutti onde adorna i quadri delle sue Madonne.

Ma colui che tiene il posto ben distinto tra gli ultimi quattrocentisti e che fa dare alla pittura veneta l'ultimo passo verso la grande maniera del cinquecento è il Carpaccio.

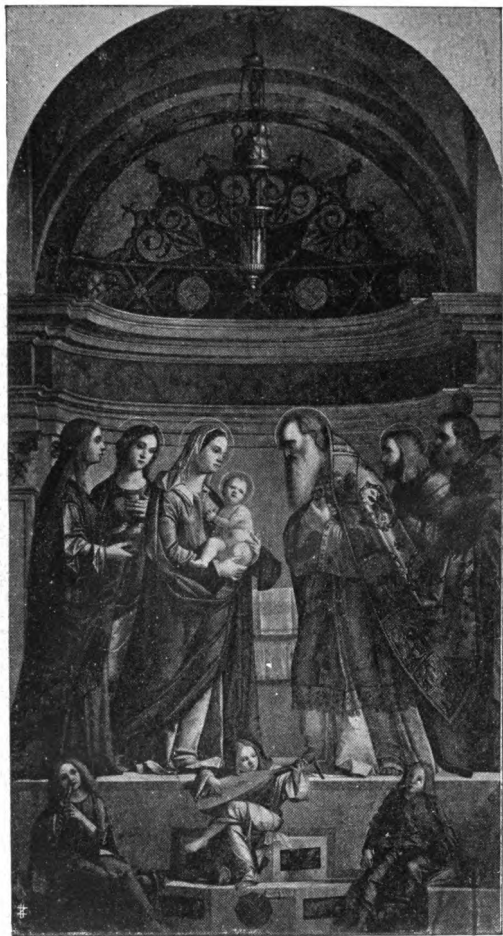
Vettor Scarpazza detto *Carpaccio* (†1519), sulla cui patria non si sa nulla di certo, essendo pur indiscutibile la sua venezianità, fiorì sullo scorcio del quattrocento e fu uno dei più vaghi e facili narratori che abbia avuto la pittura italiana. Egli è il pittore delle moltitudini religiose, delle scene numerose, e l'artefice preferito delle Confraternite veneziane.



Previtali — Crocifissione.

Le sue figure sono piene di un fascino soave, di una luce d'ingenuità e d'innocenza, d'una mistica poesia.

Il suo capolavoro è costituito dalle pitture che narrano le *gesta di S. Orsola* e delle sue compagne; notevolissime sono pure le composizioni della chiesa degli Schiavoni relativa alla *vita di S. Giorgio*; il quadro dei diecimila *crocifissi sul monte Ararat* appartiene alla sua vecchiaia.



Carpaccio — Presentazione.

Il Carpaccio chiude il quattrocento e illumina con luce d'aurora l'età dell'oro della pittura veneziana, come il Tiepolo ne è al tramonto, ultimo splendido raggio.

Per alcun tempo fu trascurato, allo stesso modo del Tiepolo, ma ora è riposto al suo seggio di gloria per opera specialmente del Molmenti e del Ludwig.



Francia — Annunciazione.

Scuola Bolognese, Veronese e Ferrarese

Il capo della scuola bolognese è *Francesco Raibolini* detto il *Francia* (1450-1535). Egli tiene della maniera del Perugino. Sono celebri le sue Madonne, dolci e delicate, soffuse da quella soave malinconia che gli è tutta propria e lo rende così caro. — Non ne vedo da nessun altro — gli scrive Raffaello — più belle e più devote e ben fatte.

Ricordiamo tra i suoi quadri la *Vergine coi Santi* (Bologna), l'*Annunciazione* (Brera), la *Crocifissione* (Louvre) ecc.

La *scuola veronese* ebbe la sua personalità in *Vittore Pisano* detto il *Pisanello* (1380-1455). È ignoto il suo maestro, ma si sa che dipinse con Gentile da Fabriano, del cui stile si risente nelle sue opere. Fu tra i primi pittori italiani a studiare gli animali e a renderli esattamente. Ma più che come pittore, egli è celebre come medaglista, essendo finissimo, preciso, acuto nella riproduzione dei ritratti.

Resta da ricordare la *scuola ferrarese* con *Cosimo Tura*, *Francesco Cossa* e *Lorenzo Costa*. Essa appresso si confonde in qualche modo con la scuola bolognese, perchè alcuni de' suoi valenti artisti passarono a stabilirsi a Bologna.

Ricorderemo pure la *scuola vicentina* con *Bartolomeo Montagna*, quella *lombarda* col *Foppa* e col *Borgognone* ecc.



XIV

Il Cinquecento o l'età dell'oro

Il cinquecento è il secolo d'oro dell'arte italiana ed è legato al nome di Leone X.

L'attività artistica ferve in tutte le città della Penisola e ha dappertutto magnifici e sapienti mecenati: ma Roma diviene il gran centro dell'arte, la *patria dei pittori*, come la chiama il Vasari, perchè i Papi più che ogni altro principe favoriscono gli artisti e hanno ai loro ordini genî come il Bramante, Michelangiolo e Raffaello.²

Così si forma la grande arte romana del cinquecento, la quale non è propriamente una scuola, data l'ampiezza del suo eclettismo assimilatore e il diverso temperamento degli artisti, ma domina tutte le altre scuole del tempo e getta la sua meravigliosa luce in tutto il mondo, « esprimendo, in concorso coll'umanesimo letterario, quella magniloquenza di linguaggio e quella magnificenza di apparato con le quali la Chiesa e i Papi vollero sempre più circondarsi, fortificarsi e diffondersi ». (Panzacchi).

I principî costitutivi della grande arte cinquecentista si possono enunciare così: 1. un amore, una sete, un fanatismo della bellezza; 2. un culto entusiasta dell'arte antica; 3. un

perfetto accordo tra la materia e l'idea; 4. una certa idealizzazione della materia o forma bruta, un cotale platonismo dell'arte.

Michelangiolo aveva scritto di sè:

« Per fido esempio di mia vocazione
nascendo mi fu data la bellezza.

E questi versi possono servire come simbolo, come insegna del secolo XVI, appassionato, fino all'ossessione, di ogni cosa bella.

Questo amore è acuito e cresce vie più per la scoperta di nuovi capolavori greci. Il Laocoonte, la Venere dei Medici, l'Apollo, il Torso di Belvedere vengono alla luce in questo tempo. Raffaello riferisce al Papa sugli antichi monumenti di Roma, e la tutela artistica di tali monumenti e la sorveglianza sugli scavi diventano un'istituzione. Gli antichi modelli si studiano con passione e la forma resa già sicura e gargliarda dallo studio del vero, si nobilita e attinge quella perfezione e quella trasparenza che Michelangiolo esprime con quei versi:

Non ha l'ottimo artista alcun concetto
che un marmo solo in sè non circonscriva
col suo soverchio, e solo a quello arriva
la mano che ubbidisce all'intelletto.

Perciò l'artista del cinquecento è fine, elegante, equilibrato; addolcito al raggio del pensiero il crudo realismo di qualche anteriore caposcuola, dà alla materia quel senso aristocratico, quella significazione ed elevazione ideale che fu detto *platonismo dell'arte*, perchè è dovuto in qualche misura alla diffusione delle dottrine di Platone.

Ma qui bisogna fare una distinzione. Questa luce del pensiero che brilla nelle opere dei cinquecentisti, rendendoli emuli dei Greci e rivelando a noi — secondo la frase del Taine — il tipo di una umanità superiore, non è da confondersi con la vera ispirazione religiosa, con quel profondo

senso mistico che creò l'arte pura, celestiale, veramente sacra del quattrocento.

Il secolo di Leone X ha la grande maniera, ha l'*abito dell'arte*, come direbbe Dante, ma è troppo pagano nel suo culto per la bellezza, epperchè fa dell'arte *religiosa*, perchè il soggetto è religioso, ma non fa più, in generale, dell'arte propriamente *sacra*. Il nudo è trattato con una libertà sbalorditiva. Lo stesso Aretino rimproverava a Michelangiolo, a proposito del Giudizio Universale, la « sua impietà d'irreligione ». E questo spirito pagano potè continuare i suoi trionfi fino a erigere in S. Pietro un monumento a un Papa (Paolo III), sul quale non vi è alcun simbolo cristiano e vi pompeggia invece una formosa fanciulla, quasi nuda, che fu più tardi fatta vestire da altro Pontefice.

Quindi, se consideriamo l'arte religiosa, non nel suo valore tecnico ed esteriore, ma come va veramente considerata, cioè nel suo valore essenziale, nel suo contenuto e nella sua virtù comunicativa, il secolo d'oro dell'arte sacra — come già ebbi occasione di avvertirlo — non è il cinquecento, sebbene il quattrocento.

Nel quattrocento vi è ancora il candore e la grazia virginali dell'adolescenza, un ricordo dell'ingenuo spirito gotico: il fiero realismo di alcuni artisti non può diminuire tanta poesia cristiana. Nel cinquecento la bellezza è più matura, ma umanizzata, piena delle seduzioni del mondo e della carne.

Il grande Raffaello, nella sua prima maniera umbra, ricorda ancora « i blandi chiarori, la quiete del paesaggio, le lontananze che fanno pensare all'infinito, gli alberelli elevati la cui fine chioma lascia scorgere molt'aria azzurra, quelle testoline angeliche e verginali anche nei vecchi e nei guerrieri: creature pietose a cui la contemplazione e l'amore consuma le gentili persone, esistenze eteree a cui la materia è quasi d'ingombro, astrazioni leggere dalla terra, rivelazioni sorridenti del mondo celeste. » (Buonarroti).

Più tardi invece anche Raffaello è umanista e nel suo capolavoro, la Trasfigurazione, mette una bellissima figura di

donna dalla spalla ignuda che domina la scena tragica ai piedi della montagna e distrae dalla contemplazione del Cristo trasfigurato. ◀

E qui prima di passare ai monumenti e agli artisti, torna opportuno di ripetere un'osservazione. Chiamando il cinquecento il secolo d'oro dell'arti, non bisogna prendere il vocabolo nel suo preciso significato cronologico. Vi sono grandi artisti già ricordati nel quattrocento che gettano i raggi d'oro della loro arte anche nel cinquecento e anzi, per rispetto alle loro opere più mature, si potrebbero dire cinquecentisti, come il Mantegna, il Botticelli, il Signorelli, il Carpaccio ecc. Così Bramante e Leonardo e altri grandi artisti si potrebbero classificare nel quattrocento. Ma il Bramante l'ho posto tra i cinquecentisti perchè la sua seconda maniera architettonica, il suo stile classico si rivela e trionfa nel cinquecento, facendo dell'Urbinate il capo ideale di tutti gli architetti dal San Gallo al Palladio. Del pari mi sono riservato di studiare Leonardo tra i cinquecentisti perchè egli creò una grande scuola ed è il capo di una numerosa famiglia di artisti che fioriscono nel cinquecento.



XV

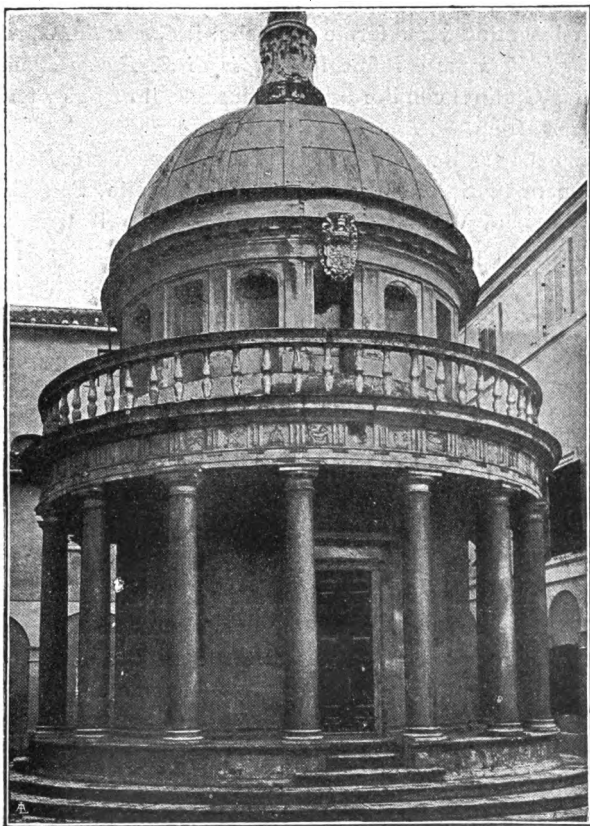
L'Architettura nel Cinquecento

L'architettura nel quattrocento conserva ancora qualche gentile reminiscenza dello stile anteriore, ma nel cinquecento si stabilisce il perfetto tipo dell'architettura che è classica senza essere una copia servile dell'antica.

Gli edifici grandiosi, dalle linee nobili, semplici e pure, si sostituiscono alle grazie quattrocentesche. Gli architetti studiano Vitruvio, penetrano nell'animo dell'arte romana, acquistano la scienza delle severe ordinanze, dei rapporti fra le varie parti e il tutto, si giovano dei procedimenti tecnici dei predecessori, e l'arte della costruzione sacra o profana non ha più segreti per loro.

Monumenti e artisti. — *Donato Bramante* è il grande genio dell'architettura all'alba del cinquecento. Nacque a Fermignano presso Urbino nel 1444. Dapprincipio coltivò in patria la pittura, ma ben presto passò in Lombardia attrattovi dalla fama degli Sforza e si diede all'architettura. Quivi ha largo campo la sua attività e produce lavori belli e numerosi, i quali conservano tuttavia un accento lombardesco e non danno ancora il verbo rivelatore del grande stile classico.

Caduto Ludovico il Moro, Bramante andò a Roma, dove il suo genio fu fecondato dall'arte antica ed egli, a 56 anni, rifece l'educazione e il gusto e condusse lo stile del rina-



Bramante — Tempietto di S. Pietro in Montorio.

scimento a una compiuta orma di bellezza, a quel tipo classico, puro e nobile, che deriva dall'antico, ma è pur nuovo, vivo d'una personalità tutta propria e possente.

A Roma il Bramante lavorò in numerosi e diversi edifici, ma le sue opere principali sono il *Palazzo della Cancelleria*, che segna il punto di transizione tra i due periodi dell'arte bramantesca; *S. Pietro in Montorio*, vero gioiello architettonico, in cui forse per la prima volta il tamburo della cupola bizantina veste forme classiche; il *Cortile di Belvedere*, le *Loggie Vaticane* e infine il *Tempio di S. Pietro* commessogli da Giulio II con l'ordine che riuscisse il maggior tempio della cristianità.

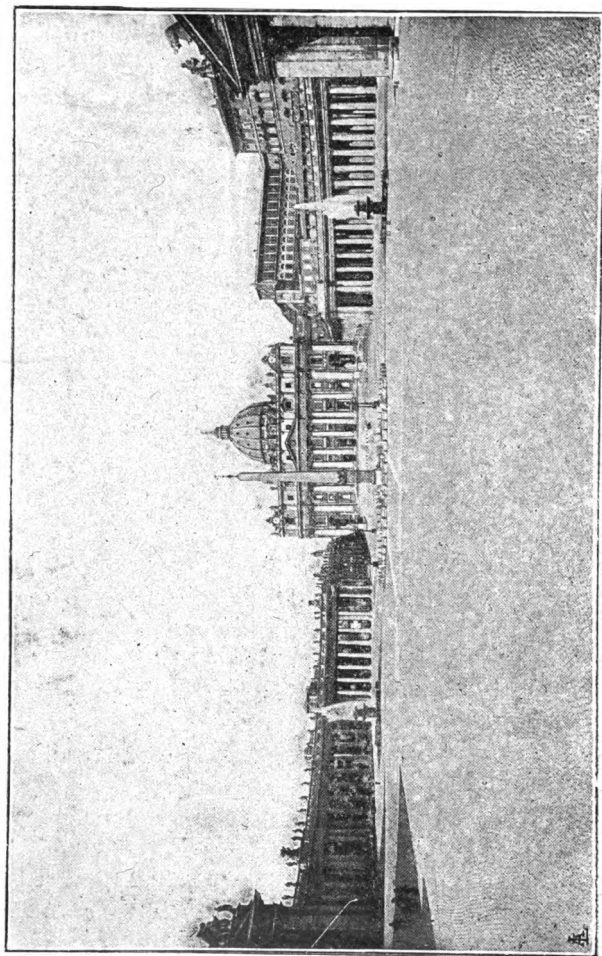
Ma nel 1514 il nostro grande architetto morì e la sua massima opera fu ripresa e modificata da Raffaello, San Gallo, Michelangiolo, Vignola, Maderna ecc. Perciò il tempio di S. Pietro non presenta un aspetto unitario e sintetico, ma vi è in esso una certa discontinuità di struttura che ne impicciolesce l'effetto, toglie qualcosa alla sua grandiosità e nobiltà.

Tuttavia il tempio di S. Pietro, arricchito sulla piazza davanti dall'imponente colonnato del Bernini, è il più grande monumento religioso del mondo. Copre un'area di ben 21 mila metri q., mentre il Duomo di Milano e S. Paolo non ne occupano che 11 mila, S. Sofia 10 mila e il Duomo di Colonia 8 mila.

Accanto a Bramante giganteggia *Michelangiolo*. Ma di questo genio formidabile parleremo più diffusamente nel capitolo della scultura, perchè egli fu soprattutto scultore, e anche quando dipinge, il suo pennello ha qualche cosa di incisivo, di vigoroso, di scultorio, ha la forza del rilievo, e mentre egli lavorava agli affreschi della Cappella Sistina si firmava tuttavia *Michelagnolo, scultore*.

Come architetto, ha il gusto del possente e del colossale; ha più slancio del Bramante, ma è meno puro. Ha spinto l'architettura all'estremo della forza e della grandiosità: al di là è il barocco. È egli l'inventore delle volte e dei timpani spezzati a coronamento delle finestre e delle porte.

Il suo maggior lavoro architettonico è la meravigliosa *Cupola di S. Pietro*, davanti a cui non cesserà mai l'ammi-



Basilica di S. Pietro a Roma.

razione dell'umanità. È pure di Michelangiolo la *Chiesa di S. M. degli Angeli* costruita nelle terme di Diocleziano.

Iacopo Barozzi (1507-1573) chiamato *Vignola* dal nome della patria, dettò il trattato dei *Cinque ordini di architettura*, che è il codice purissimo delle proporzioni e delle modanature e governa per più secoli l'arte del costruire.



Sansovino — Librerie di Venezia.

Il suo ingegno è fatto di logica, di armonia e di scienza più che di fantasia impetuosa, epperò le sue opere non sono fastose e strabilianti come quelle del Buonarroti e del Bernini, ma grandi, belle, purissime.

A Bologna il Vignola ebbe l'incarico di continuare la *facciata di S. Petronio*, a Roma proseguì la *fabbrica di S. Pietro*, costruì la *Villa di Caprarola*, una delle più belle creazioni architettoniche del cinquecento.

Nel Veneto col Sansovino e il Palladio l'architettura tocca i fastigi. Quasi subendo l'influsso di quella speciale grazia e

leggiadria che è nell'anima di Venezia, l'architettura classica acquista movenze e varietà e colori novelli.

Iacopo Tatti (1477-1550), detto il *Sansovino* dal suo maestro *Andrea Sansovino*, fu insigne come scultore e architetto.

Lavorò dapprima a Roma, ma poi la sua attività ebbe più largo campo a Venezia, dove elevò quel capolavoro che sono le *Librerie* nella *Piazzetta* di fronte al Palazzo Ducale, la *Loggetta* del defunto campanile, la *Chiesa di S. Giorgio dei Greci*, di *S. Giuliano*, di *S. Martino*, il *Palazzo Corrier* ecc.



Capitello del Sansovino.

(Loggetta di Venezia).

Andrea Palladio (1508-1580) è il continuatore del Sansovino e uno degli ultimi grandi architetti del cinquecento.

Iniziò la sua carriera assai umilmente, facendo il manovale o il tagliatore di pietre. Ma il Trissino ne intuì il genio e lo portò con sé a Roma. Quivi il Palladio studiò appassionatamente i monumenti antichi e scrisse anch'egli un trattato di architettura.

« Da naturale inclinazione guidato — dice nel proemio —

mi diedi nei primi anni allo studio dell'architettura: e poichè sempre fui di opinione che gli antichi Romani come in molte altre cose, così nel fabbricar bene abbiano di gran lunga avanzato tutti quelli che dopo loro sono stati; mi proposi per maestro e guida Vitruvio. »



Palladio.

(S. Giorgio di Venezia).

Bisogna però notare che egli ampliò e modificò le leggi dell'arte romana, traendo partito dalle grazie del Sansovino ed estendendo le proporzioni di certe parti architettoniche. Alle colonne e ai pilastri diede l'altezza di tutta la facciata, creando così uno stile che è nello stesso tempo colossale, grandioso ed elegante.

A Venezia costruì il *San Giorgio Maggiore*, il *Redentore*, la facciata di *S. Francesco della Vigna*; ma i suoi capolavori sono a Vicenza, dove elevò la *Basilica*, il *Teatro Olimpico*, la *Loggia del Delegato*, la *Rotonda* e molte ville e palagi.

Altri insigni architetti del cinquecento sono *Baldassare Peruzzi*, *Antonio da San Gallo*, il *Serlio*, *Raffaello*, *Giulio Romano*, *Giacomo della Porta* ecc.



XVI

La Scoltura nel Cinquecento

La scoltura nel Cinquecento si riassume quasi tutta in Michelangelo. Accanto a lui tutti gli altri, pur grandi, sono pigmei: egli ha espresso fin oltre i limiti del possibile la virtù, il genio della scoltura cinquecentista. Attraverso i secoli, Michelangelo porge la mano ai grandi artisti greci.

Ho detto che per gli scultori greci dell'età dell'oro la materia era stata vinta, aveva perso ogni durezza e pesantezza; era diventata leggiera, agile, pronta ad ogni ritmo del pensiero; era il velo tenuissimo e lucente della bellezza; questo si può ripetere per la scoltura del Buonarroti. Però va notata una grande differenza nel contenuto spirituale dell'opera michelangiolesca in confronto dei capolavori greci. A Michelangelo fu sconosciuta la *serenità* di Fidia o la *grazia languida* di Prassitele. Le sue figure sono piene di passione, frementi di tensione spirituale pure in una posa contenuta, sono le rappresentazioni di una razza a un tempo umana e divina, con cui egli ha espresso il suo temperamento fiero, selvaggio, indomito ad ogni giogo, grande, creatore.

Accanto a Michelangelo ricorderemo il Cellini, il Giambologna e il Sansovino..

Dopo di questi, tutto essendo stato scoperto e portato alla perfezione, agli altri scultori non è possibile condur l'arte

oltre i limiti del pericoloso e grande Maestro fiorentino; comincia quindi l'imitazione della sua opera e l'esagerazione di alcune sue ardite qualità e ne viene la decadenza.



(Ediz. Alinari)

Michelangelo — Mosè.

Michelangelo Buonarroti (1475-1564) pittore, scultore, architetto, poeta, ingegnere militare, è un gigante del rinascimento: *Michel più che mortal Angel divino* (Ariosto). Se si deve avvicinare a un letterato, egli non sta bene se non accanto a Dante. Come per l'Alighieri così per Michelangelo la dote precipua, la qualità tutta personale è la *terribilità*, quella gagliarda e

meravigliosa virtù rappresentativa, per cui le figure del poeta e dell'artista vivono di una vita veramente formidabile e divina, rivelando all'uomo attonito nuove creature e nuovi mondi.

« Nelle vostre mani — scrive l'Aretino a Michelangelo — vive l'idea occulta d'una nuova natura... E ben devo io osservarvi con tal riverenza, poichè il mondo ha molti re e un solo Michelangelo. Gran miracolo che la natura, che non può locar sì alto una cosa che voi non la ritroviate con la vostra industria, non sappia imprimere nelle opere sue la maestà che tiene in se stessa l'immensa potenza del vostro stile e del vostro scarpello; onde chi vede voi non si cura di non aver visto Fidia, Apelle e Vitruvio, i cui spiriti furono l'ombra del vostro spirito. »

E il Berni scrive in un *Capitolo* a F. S. del Piombo.

Io dico Michel Angel Buonarroti
che quando io il veggio mi viene fantasia
d'ardergli incenso e d'attaccargli i voti.

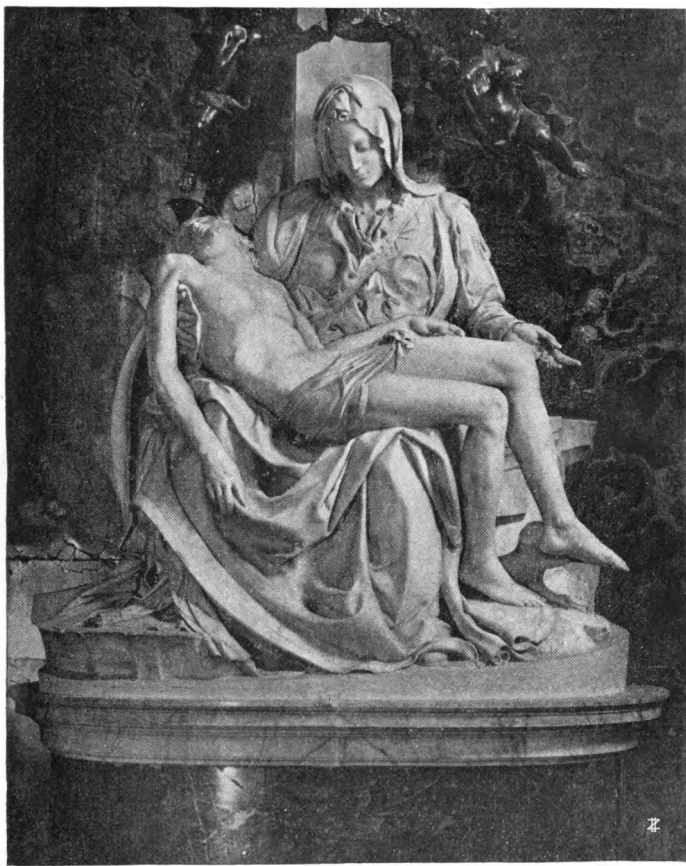
Egli nacque da padre fiorentino nella diocesi di Arezzo, da ragazzo fu a Settignano nella casa di un tagliapietre; poi, volendo dedicarsi alla scoltura, soffrì dei contrasti col padre e con degli zii. Epper ciò fin d'allora il suo carattere si informò a quell'aspra fierezza, a quella noncuranza di tutto e di tutti all'infuori della sua arte, che gli attirò nella vita odî e dispiaceri.

A Firenze studiò la pittura col Ghirlandaio, e per la scoltura tolse a guida le opere del Donatello, di Iacopo della Quercia e degli altri grandi quattrocentisti.

Si rivelò col combattimento dei *Centauro e dei Lapiti* e poi ebbe grande successo col *S. Gio. Battista*, col *Cupido addormentato*, il *Cupido inginocchiato*, il *Bacco ebbro*, l'*Adone morto*.

A Roma, nel 1497, a 22 anni, scolpì la *Pietà* che si trova in S. Pietro, la quale è « una delle più patetiche e popolari delle sue opere, dove la grazia dei primitivi sta ancora accanto

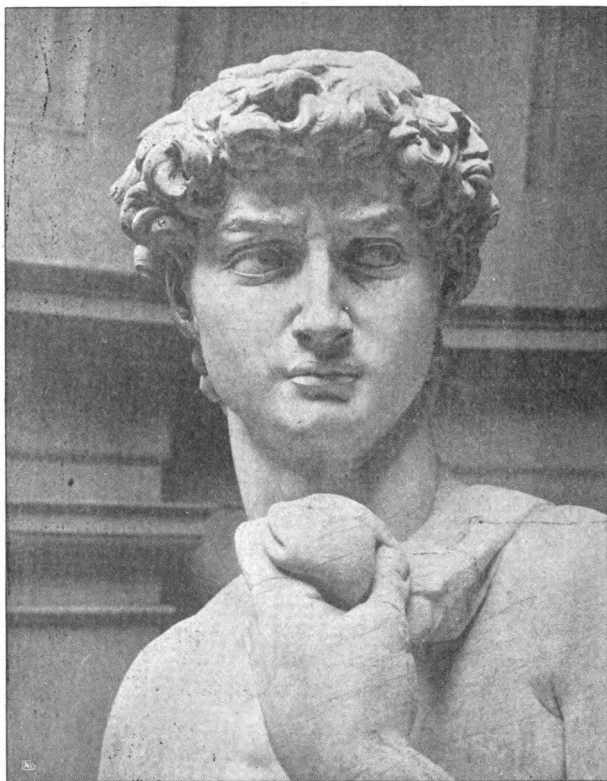
alla possanza dello scultore » (Lipparini). « Posò arditamente il corpo di Cristo ignudo sulle ginocchia della Vergine ve-



Michelangelo — Pietà.

stita e da tal contrasto, seppe trarre un effetto impressionante. La Vergine soffre in silenzio: essa è troppo superiore ed altera per piangere » (Reinach).

Ma le sue maggiori opere scultorie sono le tombe della Cappella de' Medici a Firenze, il Sepolcro di Giulio II in



(Ediz. Alinari) Michelangelo — Testa del David.

S. Pietro in Vincoli e il *Davide* dell'Accademia fiorentina la più bella statua del mondo, come la dice il Duprè.

Per i sepolcri medicei egli scolpì Lorenzo duca di Urbino, detto il *Pensieroso*, e Giuliano duca di Nemours e le figure

giacenti del *Giorno*, della *Notte*, del *Crepuscolo* e dell'*Aurora*. Esse hanno un valore simbolico-politico.

È noto l'epigramma dello Strozzi sulla Notte:

La Notte che tu vedi in sì dolci atti
dormire, fu da un Angelo scolpita
in questo sasso: e, benchè dorma, ha vita;
destala, se no 'l credi, e parleratti.

A cui Michelangelo rispose fieramente, alludendo alle tristi condizioni politiche del suo tempo.

Grato mi è il sonno e più l'esser di sasso;
mentre che il danno e la vergogna dura,
non veder, non sentir, m'è gran ventura;
però non mi destar; deh parla basso.

Il mausoleo di Giulio II è rimasto incompiuto. Le statue che dovevano ornarlo formano ora quattro gruppi distinti, i due *Schiavi* del *Louvre*, gli altri quattro *Schiavi abbozzati* del giardin Boboli di Firenze, il *Genio della Vittoria* al museo di Firenze, e il *Mosè* con *Lia* e *Rachele* sulla tomba in S. Pietro in Vincoli.

« L'intimo potere di Michelangelo è nel *Mosè*. Giammai la scultura salì più alto di così, nè come espressione nè come lavoro. È un colosso... Fa tremare, essendo seduto. Guai se si alzasse! La sua forza sovrumana, espressa con delle forme ammirabili, è la forza di Michelangelo. » (Melani) — « È un'opera straordinaria di *movimento represso*, fremente di passione e di collera, la cui sublimità si impone come quella di un grande spettacolo della natura » (Reinach).

Detto di Michelangelo *scultore*, diciamo qualcosa dell'*uomo*. Egli fu di temperamento fiero, ma nobile. Parlando di Dante dice:

Pur foss'io tal! ch'a simil sorte nato,
per l'aspro esilio suo con la virtude,
darei del mondo il più felice stato.

Sul suo monumento a S. Miniato si legge questa bella iscrizione — PERCHÈ GRANDE ANIMO CON GRANDE INGEGNO

PAR COSA DIVINA INCHINATEVI A MICHELANGELO — O ITALIANI
O STRANIERI — Il Berni dice nel citato *capitolo*:

Poi voi sapete quant'egli è dabbene,
come ha giudizio, ingegno, discrezione,
come conosce il vero, il bello, il bene.

Ho visto qualche sua composizione;
sono ignorante e pur direi d'avelle
lette tutte nel mezzo di Platone.

Ascanio Condivi, suo discepolo, scrive: « È sempre stato nel suo vivere molto parco, usando il cibo più per necessità che per dilettaazione, e massimamente quando è stato in opera: nel qual tempo il più delle volte si è contentato di un pezzo di pane, il quale egli eziandio lavorando mangiava..... Più volte gli ho sentito dire: — Ascanio, per ricco che io mi sia stato, sempre son vissuto da povero. — E siccome è stato di poco cibo, così di poco sonno; il quale, secondo che egli dice, rade volte gli ha fatto pro, come quello, che dormendo, patisce dolor di capo quasi sempre; anzi il troppo dormire gli fa cattivo stomaco. Mentrechè è stato più robusto, più volte ha dormito vestito e con gli stivaletti in gamba... Avendolo io così lungamente e intrinsecamente praticato, non sentii mai uscir di quella bocca se non parole onestissime, e che avevan forza di estinguere nella gioventù ogni incompasto e sfrenato desiderio, che in lui potesse cadere. E che in lui non nascesser laidi pensieri, si può da questo anco conoscere, ch'egli non solamente ha amato la bellezza umana, ma universalmente ogni cosa bella, un bel cavallo, un bel cane, un bel paese, una bella pianta, una bella montagna, una bella selva, ed ogni sito e cosa bella e rara nel suo genere, ammirandole con meraviglioso affetto; così il bello della natura scegliendo, come l'api raccolgono il miele dai fiori, servendosene poi nelle sue opere. »

Fu profondamente religioso, e si osservi quanta finezza di pietà è nella risposta che diede al Condivi, il quale gli rimproverava di avere fatta troppo giovane la Vergine col Cristo

morto: « Non sai tu che le donne caste, molto più fresche si mantengono che le non caste? Quanto massimamente una Vergine, nella quale non cadde mai pur un minimo lascivo desiderio che alterasse quel corpo? Anzi ti vo' dir di più, che tal freschezza e fior di gioventù oltrechè per tal natural via in lei si mantenne, è acciò credibile che per divin'opera fosse aiutato a comprovare al mondo la verginità e la purità perpetua della Madre. »

Già vecchio, scrisse due bei sonetti per domandar perdono a Dio delle sue colpe. Eccone uno.

Giunto è già il corso della vita mia
con tempestoso mar per fragil barca
al comun porto, ov'a render si varca
giusta ragion d'ogn'opra trista e pia;

Onde l'affettuosa fantasia,
che l'arte si fece idolo e monarca,
conosco ben quand'era d'error carca;
ch'errore è ciò che l'uom quaggiù desia.

Gli amorosi pensier già vani e lieti
che fian or s'a due morti m'avvicino?
L'una m'è certa, e l'altra mi minaccia.

Nè pinger, nè scolpir fia più che queti
l'anima volta a quell'amor divino
ch'aperse a prender noi in croce le braccia.

Benvenuto Cellini (1500-1571), fiorentino, è una delle più bizzarre e scapigliate figure d'artista. Violento, millantatore, ombroso, s'accapigliava coi Papi e coi Principi, veniva per un nonnulla alle vie di fatto e commise degli omicidi. Fu anche letterato e scrisse quella sua scapestrata biografia.

Passò parecchi anni a Roma dove studiò con l'orafo Finrenzuola. Fu carcerato a Castel S. Angelo, prese parte alla difesa di Roma, evase dalla prigione e passò poi molti anni alla corte di Francia e infine ritornò e si stabilì a Firenze, dove godeva la protezione dei Medici.

Più che scultore egli è orafo, e in tal arte raggiunge l'eccellenza per la straordinaria ricchezza delle sue composizioni,



Giambologna — S. Luca (Firenze).

la novità delle forme ornamentali e la meravigliosa virtuosità dell'esecuzione. Il tesoro imperiale di Vienna conserva di lui una stupenda saliera. Come scultore, il suo capolavoro è il *Perseo* della Loggia dei Lanzi, un bronzo vigoroso, michelangiolesco, la cui fusione, contrastata e vinta dalla portentosa tenacia di questo pazzo sublime, costituisce un punto veramente epico nella vita di Benvenuto. Ricorderemo ancora il *Cristo* del Louvre, la *Ninfa* di Fontainebleau, ecc.

Il *Giambologna* (Jean Boulogne) non è italiano di nascita, ma di elezione, perchè si educò e visse quasi sempre in Italia. Era nato a Douai nel 1514. Lavorò in varie città, ma ebbe a Firenze la sua dimora stabile e vi morì vecchio, nel 1608.

Fra gli scultori michelangioleschi è il più vicino al maestro: ha il concetto largo e lucente e la grande maniera, senza essere barocco. Il suo capolavoro è la *Fontana del Nettuno* a Bologna, vero modello del genere, creazione grande e armoniosa in cui gli elementi scultorei e architettonici si fondono in un mirabile accordo.

I suoi lavori sono numerosissimi. Ricorderemo il *Ratto delle Sabine*, il *gruppo del Centauro* della loggia dei Lanzi, il *Mercurio*, il *S. Luca* di Orsanmichele, ecc.

Jacopo Sansovino, che abbiamo già menzionato come architetto, è uno scultore assai vivo e grazioso nei putti e nell'espressione dei volti femminili.

Peccato che siano andati infranti i bei fanciulli della *Loggetta* di Venezia!

Ricordiamo di lui il *S. Giacomo* della Cattedrale di Firenze, *Marte* e *Nettuno* nel Palazzo Ducale di Venezia, i *Miracoli di S. Marco* nella porta del coro di San Marco, ecc.

Fra gli scultori del cinquecento si distinguono pure *Baccio Bandinelli*, che volle rivaleggiare con Michelangelo, riuscendo antipatico e goffo, *Raffaello di Montelupo*, uno dei migliori scolari del Michelangelo, frate *Angelo Montorsoli*, che condusse parecchi restauri alle statue dei Musei Vaticani, *l'Ammannati*, *Vincenzo Danti*, *Alessandro Vittoria*, *Guglielmo della Porta*, il *Tribolo* ecc.



XVII

La Pittura nel Cinquecento

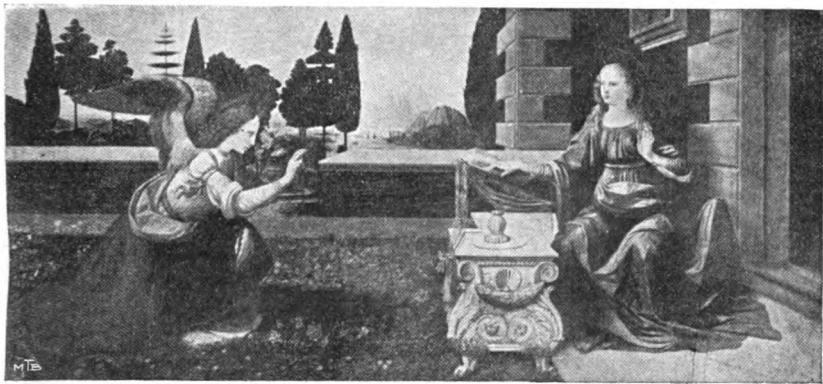
La pittura nel cinquecento esprime la nobile semplicità della perfezione, raggia quello splendore del vero che costituisce, secondo Platone, l'essenza della bellezza. Più in là non si potrà andare: chi vorrà forzare i confini, cadrà nell'esagerato e nel lezioso, cioè nel barocco.

I genî più rappresentativi sono Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Tiziano e Correggio. Ma non sono solitari come il Buonarroti nel campo della scoltura; sibbene d'intorno a loro brilla una pleiade di nobilissimi ingegni.

Noi aggrupperemo queste luci minori intorno agli astri primari e divideremo lo studio così: Leonardo e la sua scuola a Firenze e a Milano; Michelangelo e la sua scuola; Raffaello e la scuola romana; Correggio e la sua scuola e la scuola ferrarese; Giorgione e Tiziano e la scuola veneta.

Leonardo e la sua scuola

Leonardo da Vinci (1452-1519) è uno dei più grandi uomini dell'umanità. Il suo genio fu veramente universale, toccò le cime dell'arte e si avvolse nella luce della bellezza ideale al tempo stesso che scrutò i misteri delle cose e divinò pro-



Leonardo — Annunciazione.
(Uffizi — Firenze).

fonde verità scientifiche. « Tutte le curiosità intellettuali del rinascimento, i suoi sogni di gloria e di progresso, il suo entusiasmo per la bellezza e la scienza, furono riuniti, con gli altri requisiti del genio, in Leonardo » (Reinach).

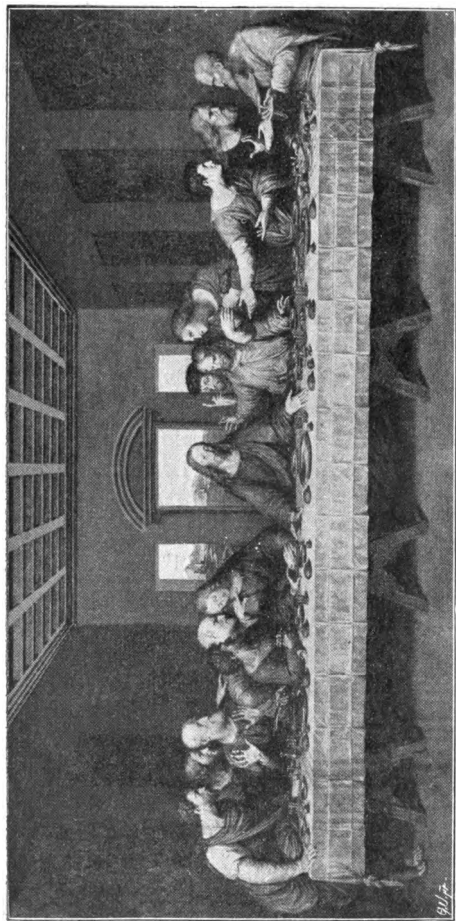
Dettò il *Trattato della Pittura* e lasciò un'infinità di manoscritti non ancora tutti pubblicati (scriveva da destra a sinistra all'uso degli orientali), in cui si rivela il suo temperamento portato a scrutare tutto, a trovare la legge di tutto, sempre ansioso di novelle verità, sempre assetato di novella bellezza.

E questa sua indole irrequieta e non mai sazia della perfezione impedì l'abbondanza della produzione; la ricerca dei nuovi espedienti tecnici o la prova dei nuovi impasti di colori nocque alla durata delle sue opere, Cosicchè egli lavorò molto, ma produsse ben poco, e le sue opere sono quasi sempre incompiute o altrimenti danneggiate per i colori stinti o rovinati.

La qualità precipua del grande pittore è una indicibile finezza, una inarrivabile virtù e grazia di espressione. I suoi principi ideali si rivelano chiaramente in queste sue parole: « L'ingegno del pittore vuol essere a similitudine dello specchio, il quale sempre si tramuta nel colore di quella cosa che egli ha per obbietto, e di tante similitudini si empie quante sono le cose che gli si sono contrapposte... Il pittore deve cercare di essere universale, perchè gli manca assai dignità se fa una cosa bene e l'altra male... Se le figure non fanno atti pronti i quali con le membra esprimano il concetto della mente loro, esse figure sono due volte morte... Guarda a torre le parti buone di molti visi belli, le quali belle parti sieno conformi più per pubblica fama che per tuo giudizio ecc. ».

Studiò col Verrocchio, e nel 1483 andò a Milano dove rimase fino alla caduta di Lodovico il Moro. Appartengono a questo tempo l'*Annunciazione* del Louvré e quella degli Uffizi, la *Madonna del Garofano*, la *Statua equestre* di F. Sforza, la *Bella Ferronière* e il *Cenacolo*. La statua equestre, di cui Leonardo non aveva condotto che il modello, fu rovinata a colpi di balestra dalle soldatesche di Luigi XI.

Il *Cenacolo*, in S. Maria delle Grazie, è dipinto ad olio sulla parte di fondo del refettorio; ed è una delle più belle creazioni che sieno uscite dalla mente dell'uomo in cerca dell'ottimo. Anche oggi, dopo la rovina del tempo che ha lasciato appena il ricordo della bellezza antica, il capolavoro ci meraviglia e ci conquide. Il volto di Cristo, fatto e rifatto tante volte, ha veramente l'espressione del divino. Nel volto degli Apostoli l'analisi psicologica è così acuta, che essi mo-



Leonardo — Cena.
(Milano).

strano per l'esterno il loro sentimento, ciascuno con bellissima verità. Ma tutto ciò fu il frutto di un lavoro metodico e ostinato, ad ogni tratto interrotto dal desiderio del meglio. Qui gli sforzi delle generazioni precedenti si coordinano e si fondono. Qui il disegno, il colore, la composizione, la fisionomia mostrano di essere giunti ad un segno che non è possibile varcare (Lipparini).

Leonardo ha preso a trattare il momento più tragico della Cena, quando Cristo dice: *Uno di voi mi tradirà....*

Caduto Ludovico il Moro, Leonardo ritornò a Firenze, dove, tra il 1502 e il 1506, compose quel capolavoro di grazia e di finezza che è la *Gioconda* del Louvre, cioè il ritratto di Mona Lisa del Giocondo, celebrata da cento scrittori. Appartiene pure a questo tempo il bozzetto della *Battaglia d'Anghiari*, ora distrutta.

Negli ultimi anni della sua vita ritornò a Milano, e poi passò in Francia. Ma era già stanco. Mori a Cloux. I suoi ultimi lavori sono il S. Giovanni del Louvre e il *Bacco*.

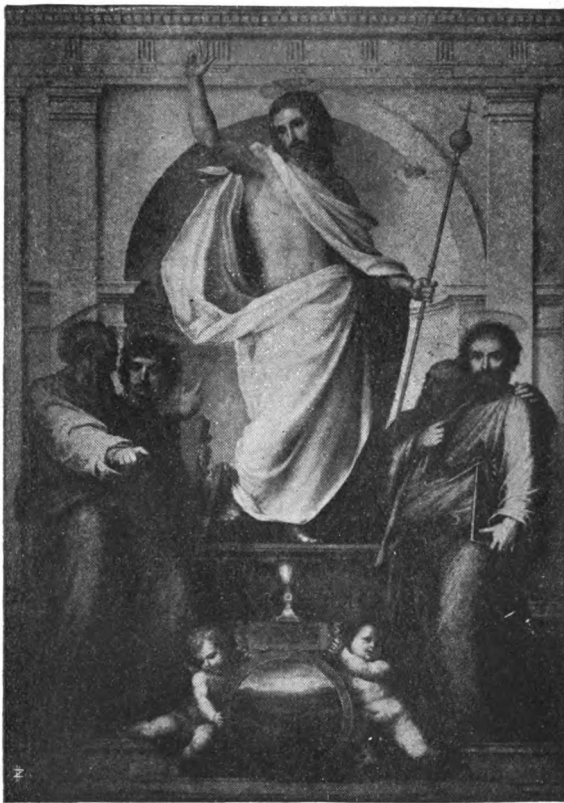
La sua opera esercitò un largo fascino nei pittori ed ebbe, se non proprio scolari nel senso pedagogico, molti seguaci.

Il suo influsso fa perdere quell'alcunchè di duro e di piatto che ancor si osserva qua e là nei pittori precedenti; e rende le figurazioni morbide e luminose, piene di rilievo e sciolte e mosse.

Alla sua scuola fiorentina appartengono due pittori grandissimi: Frate Bartolomeo e Andrea Del Sarto. Si devono pur ricordare il Pontormo e il Bronzino. Quest'ultimo risente pure della maniera di Michelangelo.

Baccio della Porta (1474-1517) mise tutte le gioie del vivere nelle opere d'arte e nella pratica della pietà cristiana. Fin da giovane manifestò il suo raro talento in belle pitture, ma, per l'influenza del Savonarola, rapito alla dolcezza della virtù cristiana, bruciò alcuni quadri profani e si fece frate domenicano assumendo il nome di *Bartolomeo*, col quale passa poi glorioso nella storia rinverdendo l'alloro del B. Angelico.

Rifugiato in S. Marco, lasciò per un po' i pennelli, e coltivò lo spirito. Ma poi riprese a dipingere e condusse quelle composizioni chiare e sobrie, piene di nobiltà e di



Fra Bartolomeo — La Resurrezione.
(Firenze).

grazia, se non sempre robustissime nel disegno, concepite però con ispirazione serena e profonda armonia.

Egli ha il fare di Leonardo, ma si è pure incontrato con

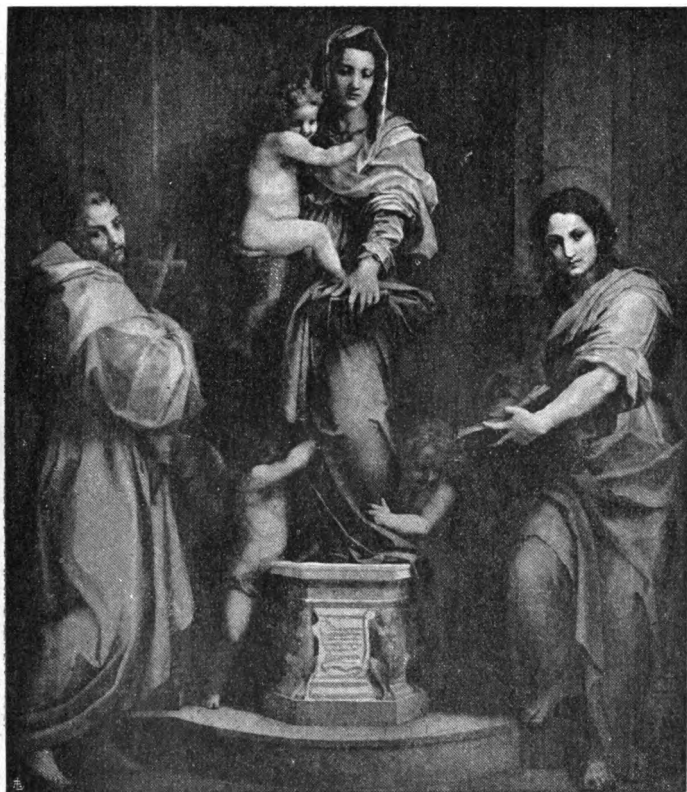
Michelangelo e Raffaello, e il suo spirito fu sensibilizzato da quei grandi.



Fra Bartolomeo — La Sacra Famiglia.
(Firenze).

Ricorderemo di lui il famoso quadro della *Deposizione*, l'*Apparizione della Vergine a S. Bernardo*, la *Madonna del Duomo di Lucca*, il *S. Pietro e S. Paolo del Quirinale* ecc.

Andrea d'Agnolo o del Sarto (1486-1531), fiorentino, come ape che si avvicina ai fiori più belli, così si appressò agli artisti più nobili del suo tempo, conservandosi pur pro-



(Ediz. Alinari) Andrea del Sarto — Madonna delle Arpie.
(Uffizi — Firenze).

fondamente personale. Pochi pittori, dopo i genî maggiori del cinquecento, ebbero come lui il senso del decoro e della grandiosità nelle concezioni pittoriche. Disegnatore impec-



Andrea del Sarto — Madonna del Sacco (Annunziata — Firenze).

cabile e buon colorista, si meritò il nome di *Andrea senza errori*.

Peccato che quest'anima così aperta alla bellezza sia stata irreticata da una donna perversa, che — se è vero quanto dice il Vasari — gli amareggiò la vita e lo trasse anche ad azioni disoneste.

Il suo primo lavoro notevole è la decorazione del *Chiostro dell'Annunziata*. Dal 1515 al 1525 dipinse per la Confraternita degli Scalzi i quattordici affreschi monocromi, che vanno tra le sue migliori opere, e risentono di un certo spirito drammatico attinto alle stampe del Durer. Fece anche molti quadri di cavalletto. La sua attività si svolse in toscana e alle corti di Francia. I suoi capolavori possono dirsi la *Madonna del Sacco* e la *Cena*.

Leonardo e la sua scuola lombarda

Si parla alle volte di un'*accademia vinciana* fondata dal maestro in Lombardia, Egli ne concepì infatti il disegno e preparò il materiale d'insegnamento, ma l'istituto — almeno come lo s'intende oggidì — non esistette.

Ma è bensì egli il maestro effettivo o ideale di quella scuola lombarda, da cui derivarono il Boltraffio, Marco d'Oggiono, Cesare da Sesto, Gaudenzio Ferrari, il Solario, Bernardino Luini, il Sodoma e qualche altro minore.

Il Luini e il Sodoma sono i più grandi e i più popolari; e di loro ci intratterremo brevemente.

Bernardino Luini ci è pressochè sconosciuto nella sua vita; solo possiamo stabilire che morì verso il 1533.

Perciò non siamo in caso di stabilire quali relazioni siano intercedute tra Leonardo e lui: le sue opere però ci attestano chiaramente la derivazione leonardesca.

Egli è un dolce pittore, pieno d'una grazia suggestiva, e pure ricordando il maestro ha una personalità distinta, si è formato uno stile e un sentimento pittorico che non si può altrimenti definire che *luinesco*. Egli è il poeta delle Madonne dal volto ovale, d'un delizioso languore, piene di un tenero pensier materno.

Condusse molti quadri di cavalletto e molti affreschi, passando dalle rappresentazioni sacre al ritratto.

Citeremo gli *Affreschi della chiesa di Saronno*, la *Madonna di Brera*, *Cristo coronato di spine* ecc.

Gio. Antonio Bazzi detto il *Sodoma* nacque a Vercelli nel 1477. Studiò dapprima in Lombardia, ma poi si stabilì a Siena e rinnovò la gloria di quell'antica scuola pittorica.

Egli era un valoroso *sportmann* e vinse più volte il pallio nelle corse a Siena; e per aver gridato la parola *Sodoma* come suo nome o voce d'ordine in una di quelle gare, passò poi sempre — come dice il Vasari — con questo sporco nome. \

Il Sodoma è disegnatore e modellatore sicuro e forte, ed è pure il pittore del sentimento, esprime la psicologia con mirabile efficacia (vedasi la *Estasi di S. Caterina* e l'espressione mista di dolor fisico e di gaudio celeste del *S. Sebastiano*).

Oltrechè a Siena, dipinse a Roma, dove fu rapito dalla musa raffaellesca. Ma in fondo rimase sempre un leonardesco, pur vivo e forte di propria individualità.

De' suoi numerosi lavori, menzionerò — oltre i già ricordati — il *Cristo flagellato* di Siena, la *Morte di Lucrezia*, la *Madonna con Gesù* di Brera, le *pitture del Vaticano e della Farnesina* ecc.



(Ediz. Alinari)

Sòdoma — S. Sebastiano.
(Uffizi — Firenze).

Michelangelo e la sua scuola

Michelangelo non ebbe una scuola vera e propria come la ebbe, per es., Raffaello: il suo influsso fu universale e quelli che lo presero più specialmente a seguire caddero di leggieri nel barocco.

Egli portò la pittura all'estremo dell'espressione e del vigore, forzò gli elementi anatomici: pare che la forma materiale non basti a contenere e significare l'eccessiva potenza della sua concezione: cammina, sublime, sull'orlo dell'abisso; i suoi seguaci vi sono precipitati dentro. « Nessuno artista è più difficile a imitare di Michelangelo. Guai a prenderlo di fronte! È come guardare il sole: si resta accecati. » (Melani).

I caratteri dello stile e della scuola michelangiolesca sono la grandiosità e la terribilità, un senso di grandezza e maestà biblica e una profonda scienza anatomica. Le sue figure formano un meraviglioso popolo di giganti.

Il capolavoro pittorico di Michelangelo è la dipintura della volta della Cappella Sistina, commessagli da Giulio II nel 1508. Vi lavorò quattro anni, chiuso, non lasciando entrarvi altri che il Papa. Paolo III più tardi, nel 1535, gli ordinò di dipingere il *Giudizio universale* sulla parete di fondo della stessa Cappella. Pochissimi sono i quadri di cavalletto di Michelangelo: una *Sacra Famiglia* a Firenze, e forse la *Leda* del museo di Venezia e le *Parche* degli Uffizi a Firenze.

La volta della Cappella Sistina è il più bel soffitto del mondo. In vari scomparti architettonici Michelangelo figurò le principali scene e i più grandi personaggi dell'Antico Testamento come vaticinio e preparazione al Nuovo.

« Analizzare tutte queste meraviglie non è possibile.

« Frutto di un lavoro continuo e assiduo, di una solitudine in cui l'artista pareva vie più esaltarsi con se stesso nella

grandezza delle cose create, esse danno, ancora più del *Giudizio universale*, la misura del suo ingegno profondo come una voragine immensa. Michelangelo, secondo il pensiero del Taine, creò eroi sofferenti e magnanimi, esiliati, come



(Ediz. Alinari)

Michelangelo — Sacra Famiglia.

(Uffizi — Firenze).

lui, in un mondo troppo piccolo per le loro grandi anime. Anche la tecnica è meravigliosa. Egli giunge di un balzo oltre il Mantegna e oltre tutti i contemporanei. L'anatomia e la prospettiva giungono al loro massimo grado di perfezione. La pittura delle volte non va più oltre nella soluzione

delle difficoltà tecniche, della distribuzione e della prospettiva. » (Lipparini.)

Ed or ecco che cosa dice il Reinach del *Giudizio universale*, intorno a cui Michelangelo lavorò sette anni: « Egli esaurì tutto quanto è possibile nel movimento e nella linea, creando un mondo sinistro di giganti irritati, gli uni vincitori, gli altri vinti, tutti ignudi e muscolosi come atleti. La sublimità del Giudizio Universale confina con la demenza; nè Eschilo, nè Dante, nè V. Hugo hanno spinto la loro audacia sino a sostituire il loro sogno personale al soggetto prescelto. »

È un'opera *più satanica che divina*, un fantastico impetuoso uragano, in cui si ricapitola l'universale tragedia umana. »

Non sia discaro di sentire la descrizione che ne fa l'Aretino in una lettera all'autore. « Io veggo in mezzo delle turbe l'Anticristo, con una sembianza solo pensata da voi. Veggo lo spavento nella fronte dei viventi; veggo i cenni che di spegnersi fa il sole, la luna e le stelle; veggo quasi esalar lo spirito al fuoco, all'aria, alla terra e all'acqua; veggo là in disparte la Natura esterrefatta, sterilmente raccolta nella sua età decrepita; veggo il Tempo asciutto e tremante, che per esser giunto al suo termine siede sopra un tronco secco; e mentre sento dalla tromba degli angeli scuotere i cuori di tutti i petti, veggo la Vita e la Morte oppresse da spaventosa confusione; perchè quella s'affatica di rilevare i morti, e questa si provvede di abbattere i vivi; veggo la Speranza e la Disperazione che guidano le schiere dei buoni e gli stuoli dei rei; veggo il teatro delle nuvole colorite dai raggi, che escono dai puri fuochi del cielo, sui quali, tra le sue milizie si è posto a seder Cristo, cinto di splendori e di terrori, veggo rifulgergli la faccia, e scintillando fiamme di lume giocondo e terribile, empie i ben nati d'allegrezza e i mal nati di paura. Intanto veggo i ministri dell'abisso, i quali con orrido aspetto, con gloria dei martiri e dei santi, scherniscono Cesare e gli Alessandri, chè altro è l'aver vinto se stesso che il mondo; veggo la Fama con le sue corone e con le sue palme sotto i piedi, gittata là fra le ruote de' suoi carri; ed

in ultimo veggo uscire dalla bocca del Figliuol di Dio la gran sentenza. Io la veggo in forma di due strali, uno di salute e l'altro di dannazione; e nel vederli volar giuso sento il furor suo urtare nella macchina elementale e con tremendi tuoni disfarla e risolverla. Veggo i lumi del Paradiso e le fornaci dell'abisso che dividono le tenebre cadute sopra il volto dell'aere, talchè il pensiero, che mi rappresenta la rovina del *novissimo die*, mi dice: se si teme e trema nel contemplare l'opera del Buonarroti, come si temerà e tremerà quando vedremo giudicarci da chi ci dee giudicare?... »

I maggiori artisti della scuola michelangiolesca sono *Sebastiano Luciani* (1487-1547) di Venezia, detto *del Piombo* perchè a Roma ebbe la carica di piombare le Bolle Pontificie, il quale cerca di conciliare la magia del colorito veneziano colla sapienza del disegno romano; *Daniele da Volterra*, detto il *Brachettaio* perchè vestì certe nudità del Giudizio Universale, e il *Vasari*, più noto e glorioso per avere scritto le vite degli artisti che come pittore.

Raffaello e la scuola romana

Ed ora eccoci a colui che fu chiamato il più gran pittore del mondo: *Raffaello Sanzio*.

La sua musa personifica la grazia e la serenità. Egli non ha l'irrequietezza di Leonardo, quell'ansia della ricerca e quella insaziabilità che tormentarono l'autore della *Cena*; nè è agitato da quella passione del grande e dell'eroico, da quelle visioni tumultuose e terribili che scossero il cuore di Michelangelo. Egli guarda d'intorno a sè la bella natura, cogliendo fior da fiore, e crea senza fatica.

I diversi aspetti delle cose si riscaldano al calore del suo genio, si trasfigurano vestendosi di bellezza ideale pur rimanendo profondamente veri. Tutte le tendenze, tutte le conquiste tecniche si sommano in lui; è caduto ogni dissenso

tra la materia e la forma; e le sue opere somigliano alla fioritura spontanea e bellissima d'una primavera miracolosa, carezzata dall'aure più blande, sorriso dal più limpido cielo.



Raffaello (I periodo) — Madonna dello Sposalizio.
(Brera).

Quel suo sentimento personale della bellezza, che nasce da elementi realistici assunti e fusi dalla sintesi lucente del genio creatore, si rivela in quelle parole della famosa lettera

al Castiglione: « Essendo carestia e di buoni giudici e di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene alla mente. Se questa ha in sè alcuna eccellenza d'arte io non so; ben mi affatico di averla. »

Nella breve esistenza di Raffaello si notano tre periodi distinti: quello umbro, quello fiorentino e quello romano.

Nel periodo umbro possiede tutte quelle grazie quattrocentesche che rappresentò sì bene il Perugino, voglio dire quella deliziosa ispirazione sacra, quella serena astrazione dalla *città del mondo* e quell'ascensione dolcissima alla *città di Dio*. Ma queste belle e nobili qualità del Perugino si avvivano ancor più colla freschezza creativa, con l'ardore spirituale del divino adolescente. Dice il Vasari: « Espressamente



Raffaello (II periodo).
Testa della Madonna del Cardellino.
(Uffizi — Firenze).

si conosce l'aumento della virtù di Raffaello venire con finezza assottigliando e passando la maniera di Pietro ».

Nelle opere raffaellesche di questo primo periodo lo stile è assolutamente religioso, nè risente di classicismo.

Nel periodo fiorentino Raffaello rimane ancora essenzialmente sacro. Dallo studio di Leonardo impara le meraviglie del chiaroscuro, la evidenza psicologica delle attitudini e dei gesti, da Michelangelo e da fra Bartolomeo apprende la scienza del disegno e delle ordinanze e la sua arte ingigantisce e si prepara ai prodigi di Roma. Le opere di questo periodo sono condotte di sua mano, mentre per quelle

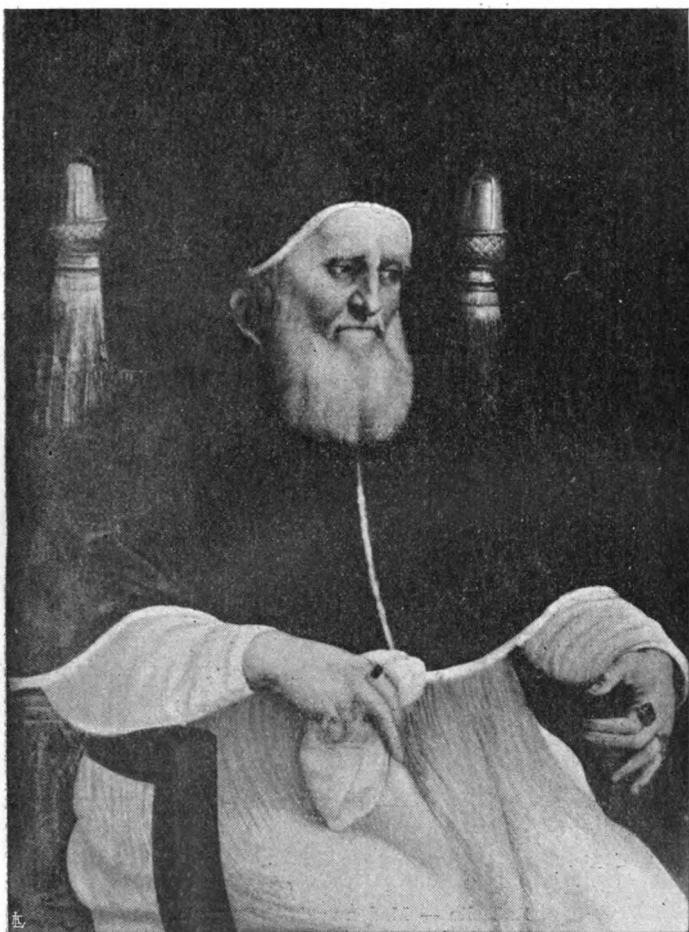
del periodo romano si giovò largamente, riguardo specialmente al colorire, dell'aiuto dei migliori discepoli.

Nel periodo romano Raffaello si completa e giunge alla



(Ediz. Alinari) Raffaello (III periodo) — S. Giovannino.
(Uffizi — Firenze).

perfezione. Crea capolavori d'arte religiosa, ma è umanista. La passione del classico e la consuetudine con quel fasto e quella società paganeggiante gli fanno perdere quel pri-



◀Ediz. Alinari)

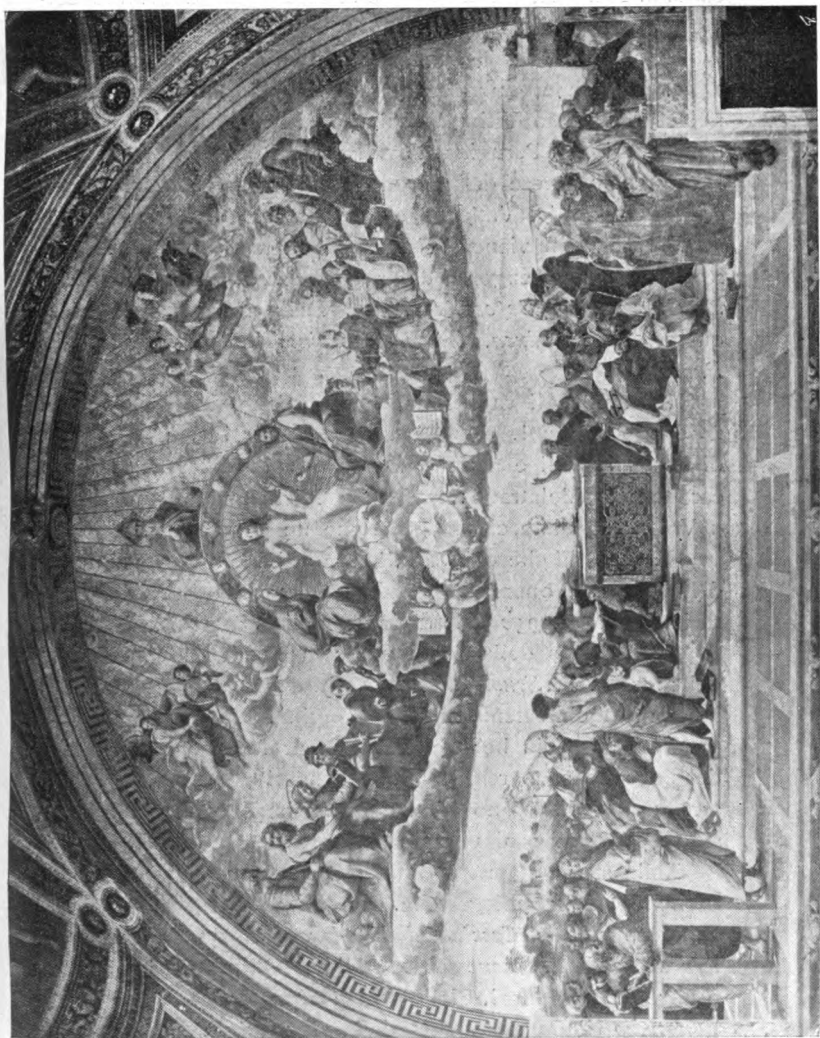
Raffaello — Papa Giulio II.
(Uffizi — Firenze).

mitivo candor d'ispirazione, in cui vi era tanta poesia sacra, tanta purezza mistica.



Raffaello — Madonna della Seggiola.
(Pitti — Firenze).

Fu di temperamento dolce, mite, amoroso, di costituzione gracile, di volto quasi muliebre; ebbe le vie della vita cosparse di fiori. Per questo e per le qualità serene del suo



Raffaello — La Disputa del Sacramento. (Loggie del Vaticano — Roma).

genio — se si deve avvicinare a un letterato — sta bene accanto al Petrarca, mentre invece Michelangelo dovemmo collocarlo presso a Dante.

Raffaello Sanzio o *Santi* di Urbino nacque il 28 Marzo 1483. Dapprima studiò col padre, che era pittore mediocre: poi con Timoteo Viti già scolaro del Francia; indi si alloggiò nello studio del Perugino, dove lavorava pure il Pinturicchio. Le più belle opere del periodo umbro sono l'*Incoronazione della Vergine* del Vaticano e lo *Sposalizio* di Brera.

Nel 504 egli viene a Firenze e vi rimane 4 anni. A questo tempo appartengono diverse *Madonne*, varii ritratti, il *S. Giorgio*, la *Deposizione*, ecc. Delle *Madonne* ricorderò quella del *Granduca*, del *Baldacchino*, del *Cardellino*, del *Prado* ecc.

Nel 1508 egli va a Roma e vi rimane fino alla morte, fondando la scuola romana e circondandosi di una schiera di artisti i quali e per il suo genio e la dolcezza del suo carattere lo idolatrano: tanto che Michelangelo può dirgli: « Voi passeggiare circondato come un generale ».

Nei 12 anni che vi lavorò, la sua attività fu veramente prodigiosa. Le sue opere più grandiose e importanti sono la decorazione delle *Logge* e la dipintura delle *Stanze* in Vaticano.

Nella stanza della Segnatura compose i più bei affreschi del mondo: la *Scuola di Atene* e la *Disputa del Sacramento*, il trionfo della scienza umana e divina. L'arte non ha mai prodotto cose più belle e nobili. La profondità e la bellezza del concetto sono rese con una concezione larga, piena di armonia, si disposano ad una forma impeccabile sì nell'insieme come in ogni più piccola parte.

Nella stessa stanza è dipinto il *Parnaso* e vi sono scene bibliche e figure allegoriche. Nella seconda stanza detta di Eliodoro vi è la *Cacciata di Eliodoro*, il *Miracolo di Bolsena*, l'*Incontro di S. Leone con Attila*, la *Liberazione di S. Pietro*, e altre scene minori. Nella terza stanza Raffaello ha dipinto l'*Incendio di Borgo* e parte della *Battaglia d'Ostia*; il resto fu condotto dagli scolari.



Raffaello — La Trasfigurazione.

Nelle Logge Raffaello diede i disegni delle scene e i motivi ornamentali; e l'esecuzione fu condotta, sotto la sua direzione, dai discepoli.

Frattanto il grande Urbinate creava altri capolavori, i ritratti di *Giulio II* e di *Leone X*, la *Madonna di Foligno*, quella del *Pesce*, di *Aldobrandini*, del *Diadema*; fornì cartoni per arazzi e decorazioni; dipinse le storie di *Galatea alla Farnesina*; fece la *S. Cecilia*, la *Madonna della Seggiola*, la *Madonna di S. Sisto*, la *Trasfigurazione*...

Ma ohimè! il suo corpo non può reggere a tanto lavoro, la lama ha logorato il fodero.... Egli è preso dalla febbre e a soli 37 anni muore il venerdì santo del 1520 senza aver potuto terminare la *Trasfigurazione*....

Fu sepolto al Pantheon e il Card. Bembo dettò per lui quest'epitaffio:

*Ille hic est Raphael, timuit quo sospite vinci
Rerum magna parens, quo moriente mori.*

Della scuola di Raffaello ossia della scuola romana devo accontentarmi di ricordare i nomi maggiori: *Giulio Romano*, architetto e frescatore del Palazzo Ducale e di quello del Re a Mantova; *Giovanni d'Udine* detto il *Ricamatore*, che è il gentile disegnatore della parte ornamentale delle Logge; *Pierin del Vaga*, *Polidoro da Caravaggio* ecc.

Fra i seguaci di Raffaello è degno di essere menzionato con onore il *Garofalo* e il famoso incisore *Marcantonio*, che riprodusse i disegni di Raffaello e ne seguì con passione l'arte in tutto fuorchè nel rispetto alla morale.

Correggio e la sua scuola e la scuola ferrarese

Antonio Allegri, detto il *Correggio* dal nome del paese dove era nato nel 1474, è uno dei più grandi pittori del mondo.

Da giovanetto fu rapito dalla bellezza di un quadro di Raf-

faello ed esclamò: *Anch'io sono pittore!* Studiò con uno zio e poi trasse partito dalle opere del Mantegna, e la sua bra-



(Ediz. Alinari) Correggio — Madonna adorante il Figlio.
(Uffizi — Firenze).

vura apparisce tanto maggiore in quanto che egli rimase estraneo ai grandi centri dell'arte e della cultura e visse quasi sempre a Parma. « Se l'ingegno di Antonio fosse uscito di

Lombardia — dice il Vasari — e stato a Roma, avrebbe fatto miracoli e dato delle fatiche a molti che nel suo tempo furon



(Ediz. Alinari) Correggio — Sosta nella fuga in Egitto.
(Uffizi — Firenze)

tenuti grandi. Conciossiachè essendo tali le cose sue e senza avere egli visto delle cose antiche o delle buone moderne, necessariamente ne seguita che se le avesse vedute avrebbe



Correggio — Madonna della Scodella.
(Pinacoteca di Parma).

infinitamente migliorato le opere sue e crescendo di bene in meglio sarebbe venuto al sommo dei grandi. »

La sua precipua virtù sta nel saper rendere le infinite sfumature e le più suggestive seduzioni della grazia femminile. Si ascolti ancora il Vasari: « Tengasi pur per certo, che nessuno meglio di lui toccò colori, nè con maggior vaghezza o con più rilievo alcun artefice dipinse meglio di lui: tanta era la morbidezza delle carni che egli faceva, e la grazia con che e' finiva i suoi lavori ».

Fu operosissimo e trattò con eguale maestria il soggetto sacro e il profano, a fresco o sulla tela.

Fra le sue opere sono famosi i grandi affreschi parmensi della *Gloria di Cristo* e dell'*Assunzione della Vergine*; sono pure celeberrimi i quadri della *Nascita di Cristo* detta la *Notte di Dresda*, lo *Sposalizio di S. Caterina*; tra le opere profane nominerò il *Sonno di Antiope*, *Giove e Io*, *Danae* ecc.

Morì nel 1534.

Egli ebbe una scuola e il suo discepolo di maggior grido è *Francesco Mazzuola* detto il *Parmigianino* (1503-1540).

La scuola ferrarese subì l'influenza di Correggio. Vi emergono *Benvenuto Tisi* detto il *Garofalo*, già ricordato come seguace di Raffaello, e *Dosso Dossi*.

Giorgione e Tiziano e la scuola veneta

Non è necessario ripetere qui ciò che si è detto per la scuola veneta del quattrocento: essa è sempre la scuola del colore e della luce. I fiorentini e i romani conoscono meglio la linea e sono più perfetti disegnatori, ma non sono così grandi coloristi e luministi.

Tiziano è il principe dei pittori veneti, ma prima di lui bisogna ricordare un altro grande ingegno, che brilla tra il Bellini e il Vecellio come astro fulgido, ma, ohimè, troppo presto tramonta.



Giorgione — Madonna di Castelfranco.
(Castelfranco Veneto — Cattedrale).

È *Zorzi da Castelfranco* detto il *Giorgione* (1478-1511).

Egli è il vero padre di quella grande scuola veneziana del cinquecento che prolunga il suo smagliante sorriso anche nei tempi della decadenza.

La vita di questo pittore ci è quasi ignota: le sue opere non molte e non sempre certe, ci rivelano il suo ingegno gagliardo e luminoso, la sua possente virtù comunicativa e la passione per la ridente poesia del paesaggio.

Il suo capolavoro è la *Vergine fra due Santi* a Castelfranco. Ricorderò ancora il *Mosè* e il *Salomone* della Galleria Pitti, la *S. Famiglia* del Louvre, e i bellissimi quadri di genere il *Concerto*, gli *Astrologhi* e la *Famiglia di Giorgione*.

Egli è il maestro di Tiziano. L'eredità pittorica ricevuta da Bellini egli la trasmette accresciuta ed abbellita al Vecellio.

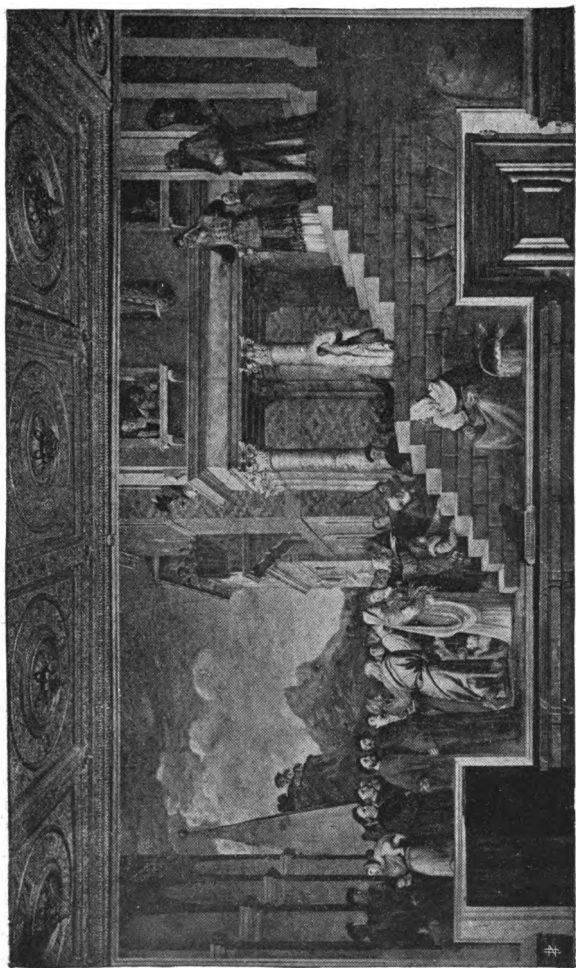
Tiziano Vecellio nacque a Pieve di Cadore nel 1477, e fin da giovinetto venne a Venezia dando ben presto splendidi saggi del suo meraviglioso ingegno e acquistandosi agi e gloria. La sua vita sorrisa dall'arte, esaltata dal successo, carezzata dai principi, lunghissima e operosa, fu un seguito di trionfi. L'Ariosto lo cantò nell'Orlando:

A Tizian par che dica la natura
l'almo tuo stil più che il mio fiato vale.

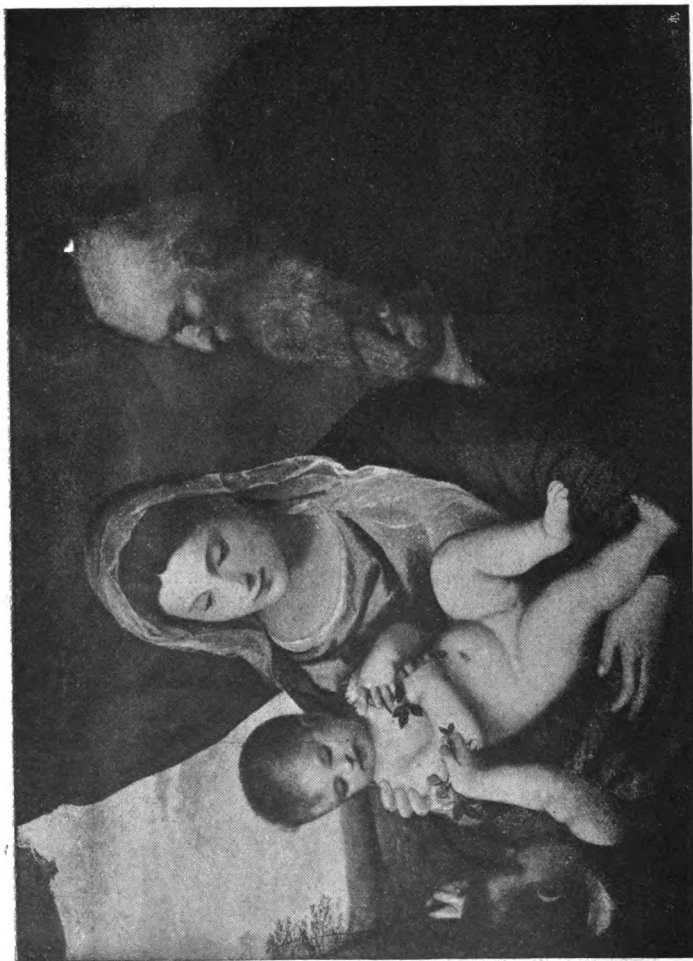
Il Bembo lo celebrò presso il Papa; l'Aretino gli accordò la sua amicizia; Carlo V, se è vera la leggenda, si chinò a raccogliergli il pennello... Morì di peste a Venezia quasi secolare, nel 1576.

L'arte di Tiziano è nobile, piena di signorilità, è pure gustata da tutti, è popolare, e quindi egli fu affollato di ordinazioni e creò un'infinità di quadri. Trattò poco l'affresco, consacrando quasi tutto alla tela. Coltivò il genere sacro e fu ritrattista sommo.

Il suo capolavoro è l'*Assunta* alla galleria di Venezia. Chi non è rimasto rapito davanti a questo quadro, che è un



Tiziano — Presentazione di Maria Vergine.



Tiziano — Sacra Famiglia.
(Uffizi — Firenze).

Ediz. Alinari

miracolo di bellezza, nel quale brilla tanto sorriso di cielo e vi è pure un sentimento drammatico così umano? Che lirismo in quella ghirlanda d'angeli intorno alla Vergine e



Moretto da Brescia — Incoronazione.

che movimento epico intorno alla turba degli apostoli che lanciano le braccia verso il cielo!

Altri grandi quadri di famosa bellezza sono la *Vergine di Pesaro* nella Chiesa dei Frari, in cui Tiziano prende a trattare il comune tema delle sacre conversazioni (aggruppa-

menti di Santi intorno alla Vergine), ma lo svolge con audace e felice novità di disposizione; la *Presentazione della Vergine* delle Gallerie di Venezia, in cui tutto, la disposizione, le attitudini e l'espressione dei personaggi, la costruzione architettonica concorre all'effetto e fa centro ideale del quadro la bella figura di Maria fanciulla che sale la scalinata accolta dal sommo sacerdote; il *S. Pietro Martire*, così impetuoso di vita e splendido di paesaggio, sventuratamente perito in un incendio. Delle opere profane nominerò l'*Amor Sacro e profano*, le varie *Veneri e Flore*, i ritratti di *Paolo III*, *Carlo V*, *Francesco I*, dell'*Aretino* ecc.

Altri grandi pittori degni di stare accanto al Vecellio sono il Veronese, il Tintoretto, Palma il Vecchio, il Pordecone, Paris Bordone. Vengono appresso Alessandro Buonvicino detto il Moretto da Brescia, Lorenzo Lotto, Palma il Giovane, Pellegrino da S. Daniele, i Bonifazi di Verona, i Bassano, il Moroni, il Romanino, l'Amalteo ecc.

Ci intratterremo brevemente dei primi.

Paolo Cagliari detto il *Veronese* dalla città dove nacque nel 1528 è il pittore del fasto e della magnificenza. « Fu nemico della volgarità; anzi, esagerando nel senso opposto, fu un pittore aristocratico. Onde compose sempre le sue scene signorilmente, con grande sfarzo di costumi, con grandovizia di accessori, con grande apparato di sfondi architettonici. Circola un detto nel Veneto che dice: *Veneziani, gran signori*; e questo detto è espresso con somma efficacia dalla pittura di Paolo Veronese, la quale vuole essere sacra ed è profana. » (Melani.)

Figlio di artisti, il Veronese compì i suoi studi in patria: a Mantova studiò il Mantegna e venne a Venezia nel 1555, già formato, per dipingere la chiesa di S. Sebastiano. Prima di stabilirsi a Venezia aveva decorato con grande libertà e vivacità la villa degli Emo a Treviso.

È famoso ne' soggetti sacri, per le sue scene, e, in quelli profani, per le sue bellissime allegorie. Ricorderò la

Cena del Fariseo (Brera) e di *Levi* (Gall. V.) le *Nozze di Cana*, il *Battesimo di Gesù* a Latisana nel Friuli il *Ratto*

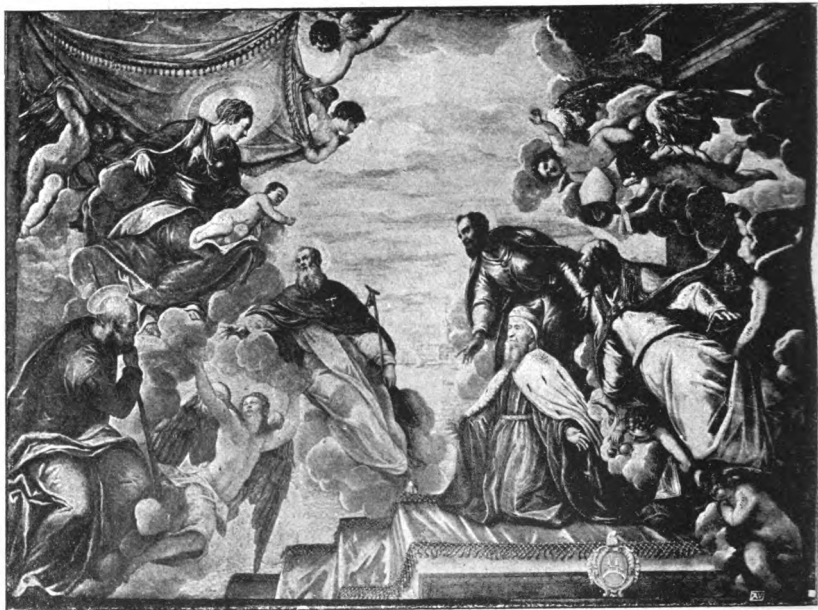


Veronese — Gesù si licenzia da Maria.

di *Europa*, *Venezia fra la Giustizia e la Pace*, l'*Apoteosi di Venezia*, ecc.

Iacopo Robusti (1518-1594) detto il *Tintoretto* perchè il padre faceva il tintore, è il pittore della foga, trascinato

da una fantasia impetuosa, incalzato dall'impazienza e dalla furia del lavoro. Scolaro di Tiziano, volle presto fare da sè, nell'intento di riunire — dice un biografo — il disegno di Michelangelo e il colorito di Tiziano. « Stravagante, capriccioso, presto e risoluto, fu — dice il Vasari — il più ter-



Tintoretto — Il Doge Nicola da Ponte inginocchiato davanti alla Vergine.
(Venezia — Palazzo Ducale).

ribile cervello che abbia avuto la pittura... Se non avesse, come ha fatto, tirato via di pratica, sarebbe stato uno dei maggiori pittori che avesse avuto mai Venezia: non che per questo si toglie che non sia fiero e buon pittore, e di spirito svegliato, capriccioso e gentile. »

Il suo capolavoro è il *Miracolo di San Marco*, in cui la figura del santo dà veramente l'impressione fulminea del

volò. « Non vi è uomo — gli scrive l'Aretino — che non si stupisca nel rilievo della figura, che tutta ignuda, giuso in terra è offerta alla crudeltà del martirio. I suoi colori son carne, il suo lineamento ritondo, e il suo corpo vivo, talchè vi giuro, per il bene che io vi voglio, che le cere, l'aria e la vista delle turbe che lo circondano, sono tanto simili agli effetti che esse fanno in tale opera, che lo spettacolo paia piuttosto vero che finto. »

I suoi lavori più notevoli sono le pitture della *Scuola di S. Rocco*, la *Crocifissione*, la *Deposizione*, il *Paradiso*, *Bacco e Venere*, il ritratto di *Sansovino* ecc.

Iacopo Palma (1480-1578) detto il *Vecchio* per distinguerlo da suo figlio e da un suo nipote, pure egregi pittori, è un disegnatore e un coloritore possente: veggasi di lui la *Santa Barbara* a S. M. Formosa a Venezia: è un portento.

Del fiero *Gian Antonio Licinio* da Pordenone (1483-1540) — si firmava pure Regillo, De Sacchi, de Corticelli — ricorderò il *S. Lorenzo Giustiniani* della Gall. di Venezia, gli *affreschi del Duomo* di Cremona e le numerose pitture che diffuse per le Chiese del Friuli, non sempre all'altezza della sua fama. « Il Pordenone ebbe il senso della maestà e del movimento; affrescante e pittore di cavalletto, è uno degli artisti più interessanti dopo i luminari dell'arte. » (Melani.)

Nozioni d'Arte. — 15



Palma il Vecchio.
S. Barbara.

Di *Paris Bordone* (1500-1571) ricorderò il bellissimo quadro: il *Pescatore che porta l'anello al Doge* della Galleria di Venezia.

I *Bassano* e i *Bonifazi* di Verona sono intiere dinastie di artisti.



XVIII

Il Seicento

Il seicento è il secolo del barocco e si dice il secolo della decadenza. Pare che il grande albero delle arti dia più fronde che fiori o fiori ampollosi e degeneri.

Però questo secolo è un po' calunniato. E' vero che non si ha più l'arte pura del rinascimento, ma si ha un'arte pur poderosa, con altro carattere, sincero e personale, e si contano dei nomi che sono vanto e gloria delle arti, come il Bernini, il Reni, i Caracci, il Caravaggio, il Domenichino, ecc.

Il seicento rappresenta una evoluzione, una nuova fase dell'arte; la voce di decadenza sarebbe più appropriata per tempi di sfinimento artistico, a noi più vicini, quando non si è saputo creare nulla di nuovo e si è meschinamente variato su temi antichi.

Comunque, una discesa esiste dall'età di Michelangelo e di Raffaello e — a parte il comune vezzo di esagerare e disprezzare il seicento — vi è una innegabile decadenza artistica.

Cerchiamo di formarcene un'idea chiara ed esatta, indagando le cause di questa fase discendente,

Anzitutto vi è una causa che chiamerò ontologica: quando si è giunti alla perfezione, se si vuole spingersi ancora, se si vuole perfezionare la perfezione stessa, si cade necessariamente nell'esagerato e nel barocco. La perfezione è rappresentata da una linea retta; aggiungetevi o toglietevi qualcosa, e la storpiate; la perfezione sta allo zenit di una curva: il cinquecento aveva portato le arti a quel punto culminante, e il seicento, per farle avanzare, deve necessariamente discendere.

Ancora una similitudine: eccovi un uomo sano e robusto, di forme asciutte e scultoree: esso rappresenta il cinquecento. Ingrassatelo, esagerate i muscoli, ed eccovi il barocco, il seicento.

Inoltre vi sono delle cause particolari, che riduco a quattro:

I. Poichè era ritenuto che i grandi maestri del cinquecento avessero raggiunto la perfezione, i seguaci trovarono più opportuno e facile di prendere a guida le loro opere piuttosto che la natura; epperchè furono fiacchi, convenzionali, snervati, si direbbe, in generale, che non ebbero un'arte, ma la *grande maniera d'un'arte*.

II. Si aggiunga la facilità che viene dalla grande pratica e dal possesso di tutti gli espedienti tecnici. L'industria toglie la mano all'arte. La pratica produce opere frettolose, sommarie, artificiali, che impressionano con la bella forma esteriore, ma non resistono ad un esame acuto. Alla mirabile gagliardia delle forze individuali succede il lavoro collettivo e la consuetudine; ai grandi concetti si sostituisce il gusto delle decorazioni complicate, spettacolose, raffinate.

III. Altra causa è l'influsso spagnolesco. L'Italia si trova ridotta in miserrime condizioni. La Spagna e la Francia se la contendono. Il lusso, la corruzione, la letteratura tronfia e mendace, il desiderio del fasto per coprire la povertà interiore, quel fare declamatorio che domina ogni forma della vita e non possono rimanere estranei all'arte, che in ogni tempo è specchio alla vita civile: e così anche l'arte ne va guasta e corrotta.

IV. Da ultimo, come causa del barocco seicentesco, ricorderò l'influsso di Michelangelo. I seguaci presero a imitarne le virtuosità più arrischiate e meno lodevoli.

L'Aretino aveva scritto a Michelangelo: — La difficoltà delle linee estreme (somma scienza nella sottilità della pittura) vi è sì facile che conchiudete nell'estremità dei corpi il fine dell'arte. — Gli artisti del seicento vollero imitare il divino Buonarroti in questa *scienza delle linee estreme* e caddero nel barocco. E' il caso di ripetere i noti versi del Tasso:

Ai voli troppo arditi e repentini
sogliono i precipizi esser vicini.

Architettura

Nel seicento abbiamo l'architettura del fasto, della grandiosità, del moto sconvolto; è un'architettura sovra ogni altra decorativa, pomposa, drammatica.

Questo stile si dice *barocco* dal nome che i portoghesi danno alle perle irregolari ed ha come caratteristica l'orrore della linea retta, e la passione sfrenata della sagoma contorta e ricca e del fantastico e dell'enorme.

Si introducono colonne a spira, si spezzano gli archi e le cornici, si accartocciano le modanature, si compongono cornicioni pesanti, le facciate amano le linee curve alla sommità e nella pianta, le porte sono spesso fiancheggiate da cariatidi enormi che sostengono il pergolato del piano superiore, i vestiboli e le scale sono sontuosi, e su tutto vi è una profusione di statue, di erme, di mascheroni, di festoni fioriti, di conchiglie, di cartocci, di svolazzi, ecc.

Il più grande artista del seicento è *Lorenzo Bernini* di Napoli. Nato nel 1598 e morto nel 1680 egli domina tutto il suo secolo, che potrebbe intitolarsi da lui: nessuno meglio del Bernini rappresenta le qualità artistiche del suo tempo,

quella stravagante forza di concezione, quella magnifica ricchezza di fantasia decorativa.

Egli è architetto e scultore ed è il più grande artista che abbia avuto l'Italia dopo Michelangelo: possiede veramente



Longhena — B. V. della Salute.
(Venezia).

una veemenza che lo avvicina al Buonarroti. E' barocco, ma sublime: crea opere colossali, ma piene di dignità, non mai volgari, veramente soleggiate dal genio. La sua opera è immensa, sbalorditiva: pare impossibile che un uomo, anche se abbia cominciato a lavorar giovanissimo, possa avere posseduto quella inesauribile fecondità di concezione, quella fe-

conda e ricca giovinezza spirituale, quella prodigiosa e multiforme attività. Si può dire che il Bernini rifabbricò Roma, e in tutte le diverse opere, sacre e profane, è sempre fresco e abbondante, pieno di lusso artistico, non mai sazio o stentato.



(Ediz. Alinari)

Longhena — Palazzo Pesaro.
(Venezia).

Il suo capolavoro architettonico è il famoso colonnato di S. Pietro, degno coronamento all'edificio ideato dal Bramante e coronato dalla cupola cui Michelangelo *impennò l'ali*.

Nel Vaticano costruì la celebre *Scala regia*, ideata con accorgimenti prospettici che ne amplificano le proporzioni reali e le danno un nobile e solenne aspetto. In S. Pietro alzò il *Baldacchino* sull'altar papale. Ricorderemo ancora il *Palazzo della Famiglia* al Quirinale, la grande *Sala del palazzo Barberini*, il *palazzo di Montecitorio* e la *Fontana Trevi*

(eseguita da altri) la *Facciata di S. M. all'Esquilino*, la *Chiesa di S. Andrea della Valle* e altre chiese e palazzi che sarebbe troppo lungo enumerare.

Del Bernini come scultore parleremo appresso.

Altro architetto d'ingegno che volle emulare il Bernini e talvolta anche lo amareggiò è *Francesco Borromini*, autore della *Chiesa di S. Agnese* in Piazza Navona, notevole per la pianta ondulata della facciata. Vengono poi il Padre Pozzo, gesuita, pittore, architetto della chiesa degli Scalzi e dei Gesuiti a Venezia, il Maderno, continuatore della Basilica di S. Pietro, il Longhena autore del tempio della B. V. della Salute e del Palazzo Pesaro a Venezia, i Bibbiena, i Longhi ecc.

Scoltura

Date alla scoltura un tono declamatorio, rendetelo enfatica nell'espressione e negli atteggiamenti e avrete la scoltura barocca.

La scoltura del seicento esagera tutte le pericolose qualità di Michelangelo, cioè la forza e la violenza del moto e la gagliarda ed eccessiva espressione anatomica; e poichè le manca il genio dell'insuperabile Maestro, il quale sapeva dare alla sua opera oltre che la forma esterna anche una grande virtù spirituale, un profondo contenuto interiore, crea opere piene di magnificenza esteriore, che cercano la grandezza nel bel gesto e nella teatralità.

Sono comunissime quelle statue che piombano su una gamba sola sporgendo il fianco del lato opposto con un movimento di maniera, che spesso fa perder l'equilibrio ideale alla statua stessa, e sono ben noti quei panni svolazzanti in cento strani viluppi, come se fossero turbinati dal vento, non copiati dal naturale, ma creati da una scienza tecnica a cui nulla è ignoto o difficile: perchè — è bene notarlo — la scoltura barocca non conosce difficoltà di esecuzione, anzi alle

volte va in cerca di posizioni difficilissime per trionfarne, palesando un perfetto magistero formale.

Dopo il barocco, che continuò la sua marcia lussuosa anche nel settecento, è venuta la reazione, il neoclassicismo, che gettò l'anatema su quest'arte. E noi risentiamo ancora della critica classica di un secolo fa e siamo facilmente tratti a disprezzare il barocco. Ma siamo giusti; anch'esso ha le sue bellezze e crea meraviglie quando è trattato dal genio del Bernini.

Inoltre è dovere di giudicare l'arte non con criteri assoluti e accademici, ma bisogna tener conto di quel grande elemento di perfezione e bellezza che è la *sincerità* nell'arte: e come tale il barocco è un'arte



Bernini — Santa Teresa.

tutta sincera, è lo specchio fedele del suo tempo, è il naturale prodotto dell'ampollosa società seccentesca.

Di più è da avvertire, come dice il Melani, che esiste il buono e il cattivo barocco, come esiste il buono e il cattivo in ogni arte. Certa scultura barocca è forte, viva, espressiva, e sanamente modellata; certa altra è fiacca, morta, insignificante e sciattamente eseguita. Dunque bisogna distinguere e non maltrattare il barocco perchè non è il rinascimento.

Nella scultura del seicento, come nell'architettura, domina sovrano il genio del *Bernini*.

La sua opera è immensa, e va dal ritratto al gruppo mitologico, dalle statue dei pontefici e dei santi a quelle che adornano le sue fontane. Fu detto che *divorava il marmo*.

Nel primo periodo risente dell'arte classica e crea capolavori d'indicibile finezza e grazia, come il gruppo *Apollo e Dafne* del museo Borghese, degno d'un artista greco, e il *Ratto di Proserpina* a Villa Ludovisi.

La sua seconda maniera è rappresentata dalla *statua equestre di Costantino* al Vaticano e da quel marmo meraviglioso che è la *S. Teresa* alla Chiesa di S. M. della Vittoria a Roma. La santa è giacente mentre un angelo simbolico sta per trafiggerla al cuore con un dardo, e ha un *sì dolce languire* — come scrive il figlio di Bernini — un abbandono delle membra, un'espressione d'amore e di dolore così vivo che pare perfino sensuale.

Nei busti, che sono somigliantissimi, il Bernini è mirabile per il pensiero onde fa vivere e risplendere il marmo. Qui l'elemento realistico impedisce i voli troppo liberi della fantasia e il Bernini è meno barocco.

Da ultimo, per non dilungarci troppo nell'elenco delle sue opere, ricorderemo gli *angeli* del ponte davanti la Mole Adriana, i sepolcri in S. Pietro di Urbano VIII e di Alessandro VII, e diremo ch'egli è il più felice, ricco e originale ideatore di fontane che sia mai esistito. La sua arte, eminentemente decorativa, quivi trionfa. Sono sue le fontane del *Tritone*, quella dei *Fiumi* a Piazza Navona, le cui statue hanno un fare tutto michelangiolesco, quella di *Piazza di Spagna* ecc.

Tutti gli altri scultori del seicento stanno ben lungi dal Bernini. Cito l'Algardi, il Maderno, il Serpotta, Du Quesnoy ecc.

Pittura

La pittura nel seicento fu la più praticata delle arti belle e quella che più si conservò fedele alla gloriosa tradizione del cinquecento.

Davanti all'*Aurora* del Reni o alla *Communione di San Girolamo* del Domenichino o alla *Madonna del Silenzio* di A. Carracci, dobbiamo ricrederci di quella volgare triste fama del seicento, e se parleremo d'arte barocca, dovremo finalmente svestire questa voce del suo ingrato senso convenzionale e confessare che questa è pur arte grande.

La pittura di questo secolo è generalmente eclettica, cioè segue come norma quel motto di Cyriano de Bergerac: *Je prends mon bien partout où je le trouve.*

La scuola più fiorente è quella bolognese, capitanata dai Caracci, dove l'indirizzo artistico assume forma scientifica con l'accademia del Calvaert e con quella dei Caracci, ed ha la sua formola in questo sonetto di Agostino Caracci:

Chi farsi buon pittor brama e desia
il disegno di Roma abbia alla mano,
la mossa con l'ombrar veneziano
e il degno colorir di Lombardia;

di Michelangiolo la terribil via,
il vero naturale di Tiziano,
del Correggio lo stil puro e sovrano,
di un Raffael la vera simmetria;

del Tibaldi il disegno e il fondamento,
del dotto Pinturicchio l'inventare,
e un po' di grazia del Parmigianino.

Ma senza tanti studi e tanto stento
si ponga solo l'opra ad imitare
che qui lascioci il nostro Niccolino.

Si noti che nell'ultimo verso vi è una punta d'ironia. Questo Niccolino è Niccolò dell'Abate, cinquecentista, ma mediocre e manierista.

Dicono alla scuola eclettica si leva quella naturalistica capitanata dal Caravaggio, la quale dapprincipio è combattuta ma poi finisce per trionfare.

I più bei nomi tra i pittori del seicento sono quelli dei Caracci, del Reni, del Domenichino, del Guercino per la scuola bolognese; quello dello straniero Poussin per la scuola romana; quello del Caravaggio, di Salvatore Rosa, dello Spagnoletto per il Napoletano e quello del Padovanino per il Veneto.

Se poi usciamo d'Italia, il seicento, che segna per noi la fase estrema e discendente, rappresenta invece per le altre nazioni l'età più bella della pittura. Il sole dell'arte che splendette al meriggio in Italia nel cinquecento, par che baci ora con gli ultimi fiammanti raggi il nostro suolo e si volga a rallegrare con un giorno di gloria gli altri paesi.

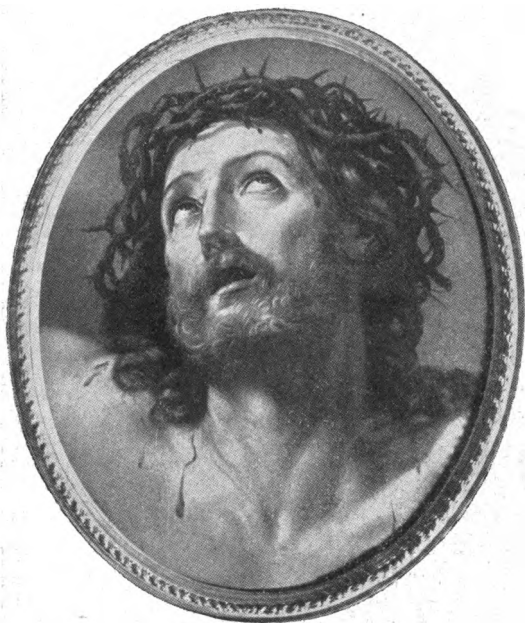
Nella Spagna fioriscono maestri come il Velasquez e il Murillo; tra i fiamminghi brilla quella somma triade: Rubens, Rembrant e Van Dyck; la Francia ha il già ricordato Poussin; e altrove Teniers, Ferburg, Don, Van Ostade, Callot, Ruydael contendono vittoriosamente la palma coi naturalisti italiani Salvatore Rosa e Caravaggio.

Ma l'indole di questa breve storia non ci consente di soffermarci su questi nomi; passiamo adunque ai pittori italiani.

I *Caracci* sono tre: *Ludovico* (1555-1619) e i cugini *Agostino* (1558-1602) e *Annibale* (1560-1609). Essi fondarono l'accademia bolognese detta degli *Incamminati*. I due primi si diedero specialmente all'insegnamento; Annibale coltivò di più la pittura e nelle sue opere torna il sorriso dei maestri antecedenti.

I suoi lavori più celebri sono la *Vergine del Silenzio*, la *V. Assunta*, l'*Elemosina*, la *decorazione* del Palazzo Farnese, i cui affreschi rivaleggiano coi migliori dell'età dell'oro ecc.

Guido Reni (1575-1642) fu discepolo dei Caracci. Esso ama le tinte chiare, e i suoi quadri sono soleggiati da una gamma speciale di sereni colori. Subì però anche l'influsso del Caravaggio, naturalista e tenebroso, e di tal maniera è un documento la crocifissione di S. Pietro al Vaticano.



Guido Reni — Testa di Cristo.

Reni è il pittore del sentimento elegiaco e soave; peccato che, rovinato dalla passione del gioco e carico di debiti, si desse a lavorare in fretta e furia, mercenariamente, cadendo in una sentimentalità di maniera e riproducendosi in una abituale mezza figura di donna languida ed estatica.

Il suo capolavoro è quel portento di moto e quello splendore di grazia, quella gioia degli occhi, che è l'*Aurora*

del Palazzo Rospigliosi a Roma, ricordante i versi dell'Ariosto :

l'Aurora di fior vermigli e gialli
venia spargendo d'ogni intorno il cielo.



Guido Reni — Immacolata.

Domenico Zampieri, (1581-1641) detto il *Domenichino*, non ricco di fantasia, e tradisce facilmente nelle sue composi-

zioni qualche reminiscenza delle opere altrui, ma riesce pur a celare questa deficienza e s'impone all'ammirazione con i prodigi della tecnica e la nobiltà del pensiero.

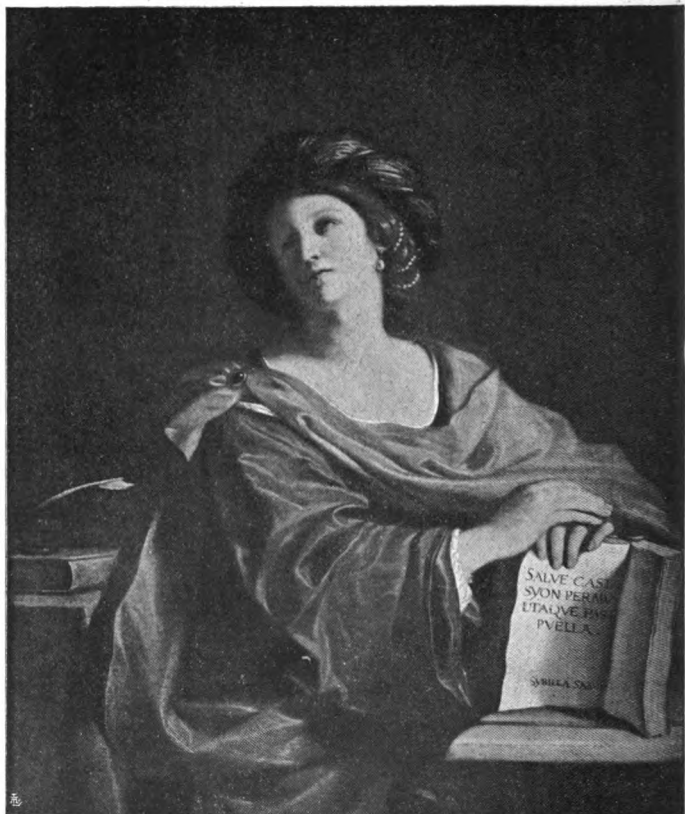


Murillo — Madonna.

(Galleria Pitti — Firenze).

Il suo capolavoro è la *Communione di S. Girolamo*, degna di essere posta accanto alla *Trasfigurazione* di Raffaello. Ricorderemo anche i suoi *affreschi* a S. Andrea della Valle e a S. Luigi dei Francesi.

Francesco Barbieri di Cento, (1590-1666) detto il *Guercino*, cercò di fondere assieme le qualità della scuola bolognese



(Ediz. Alinari)

Guercino — Sibilla Samia.

(Uffizi — Firenze).

coi principî naturalistici e il colorito del Caravaggio. In lui domina il sentimento e la grazia, ed è celebre per i robusti chiaroscuri.

Citeremo l'*Aurora* alla villa Ludovisi, inferiore a quella del Reni, la *Petronilla* del Campidolio, la *Sibilla* degli Uffizi, il *Ripudio d'Azar* al Brera che mosse alle lagrime il Bayron.

Il Caravaggio e il Reni furono scapestrati, e appresso a loro è bello incontrarsi in questa simpatica figura del Guercino. « Fu di natura piacevole, allegra, — dice il Malvasia — di conversazione gustosissima, di applicazione indefessa, sincerissimo, inimico della bugia, umile, compassionevole, religioso, casto, frequentatore dei sacramenti, amatore dei poveri, che sempre aveva intorno quando usciva di casa ».

Caposcuola dei pittori romani è *Nicola Poussin* (1594-1665) francese, detto italianamente il *Pussino*. Fu pittore raffaellesco, ma più tardi, innamoratosi dello studio delle antichità, divenne freddo e statuario. Ricorderemo di lui il *Martirio di S. Erasmo* al Vaticano.

Michelangelo Merighi da Caravaggio (1569-1609) si potrebbe farlo appartenere al cinquecento, ma lo pongo qui perchè esso si stacca dalla nobile purezza dei pittori dell'età dell'oro, e, riflettendo nei suoi quadri la sua vita scioperata e viziosa, è un violento verista compiacendosi, spesso di rappresentare tipi comuni e volgari, ed è il gran padre del quadro di genere: questa qualità e l'esagerata tonalità della sua tavolozza lo fanno appartenere al seicento.

Il suo *Giocatore ladro* della Galleria di Dresda è un vero capolavoro. A Roma il Caravaggio è rappresentato dalla *Deposizione* del Vaticano, dagli *affreschi di S. M. del Popolo* ecc.

Salvatore Rosa (1615-1673) napoletano, è un sommo pittore di genere, uno dei più vari, schietti e forti artisti del suo tempo. Dal Caravaggio e dallo Spagnoletto trasse l'amore pei forti chiaroscuri. Ebbe una vita avventurosa, fu di indole fiera e bizzarra e amò interpretare con la magia del suo pennello gli orrori della montagna o le tempeste del mare o l'impeto delle battaglie.

È famoso come poeta satirico ed è bellissima quella sua composizione sulla *Pittura*, dove egli, maestro del quadro di genere, flagella senza pietà i deboli imitatori.

Arte alcuna non v'è che porti seco
delle scienze maggior necessità:
chè de' color non può trattare un cieco....



Carlo Dolci — Santa M. Maddalena.

Bisogna che i pittor sieno eruditi
nelle scienze introdotti e sappian bene
le parole, l'istorie, i tempi, i riti...

E cento e mille ignorantoni affatto,
con barba vecchia e con virtù fanciulla,
i Panfili sfidar prendono a patto...

Dipinger tutto il dì zucche e prosciutti,
rami, padelle, pentole e tappeti,
uccelli, pesci, erbaggi e fiori e frutti?

E presumeran poi questi indiscreti
d'esser pittori? e non voler che adopra
la sferza dei satirici poeti?...

Altri studiano a far solo animali;
e senza rimirarsi entro gli specchi,
si ritraggono giusti e naturali...

E queste bestie son sì vive e fiere,
che fra i quadri e i pittor si resta in forse
quai sian le bestie finte e quai le vere.

Nè crede ogni pittor far cosa buona
se non dipinge un gruppo di stracciati
se la pittura sua non è barona.

E questi quadri son tanto apprezzati,
che si vedon dei grandi entro gli studi
di superbi ornamenti incorniciati;

Così vivi mendichi, afflitti e nudi
non trovan da coloro un sol danaro,
che nei dipinti poi copron di scudi...

Quel che abborriscon vivo aman dipinto;
perchè ormai delle corti è vecchia usanza
d'aver in pregio solamente il finto, ecc.

Giuseppe Ribera (1588-1656) detto lo *Spagnoletto* per la sua origine, è naturalista, ma temperato da una certa bellezza ideale. I suoi quadri sono pieni di forza e di verità e bellissimi per gagliardi effetti di luce. Pregevolissima è la sua *Deposizione* a S. Martino di Napoli.

La Scuola Veneta è rappresentata da *Alessandro Varotari* (1590-1650) detto il *Padovanino*. Imitatore dei grandi veneti

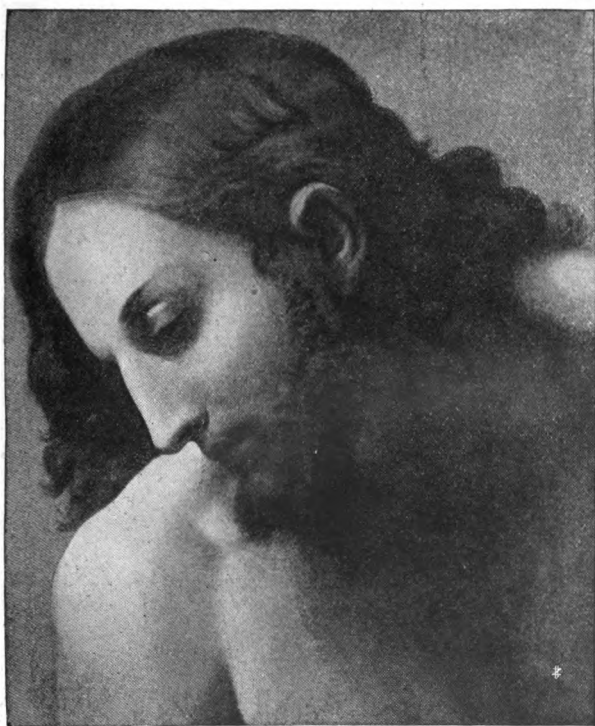


(Ediz. Alinari)

Sassoferrato — L'Addolorata.

(Uffizi — Firenze).

e specialmente di Tiziano, gli sta a questo come il Pussino e a Raffaello; cioè riesce ad assimilare, con minore ingegno,

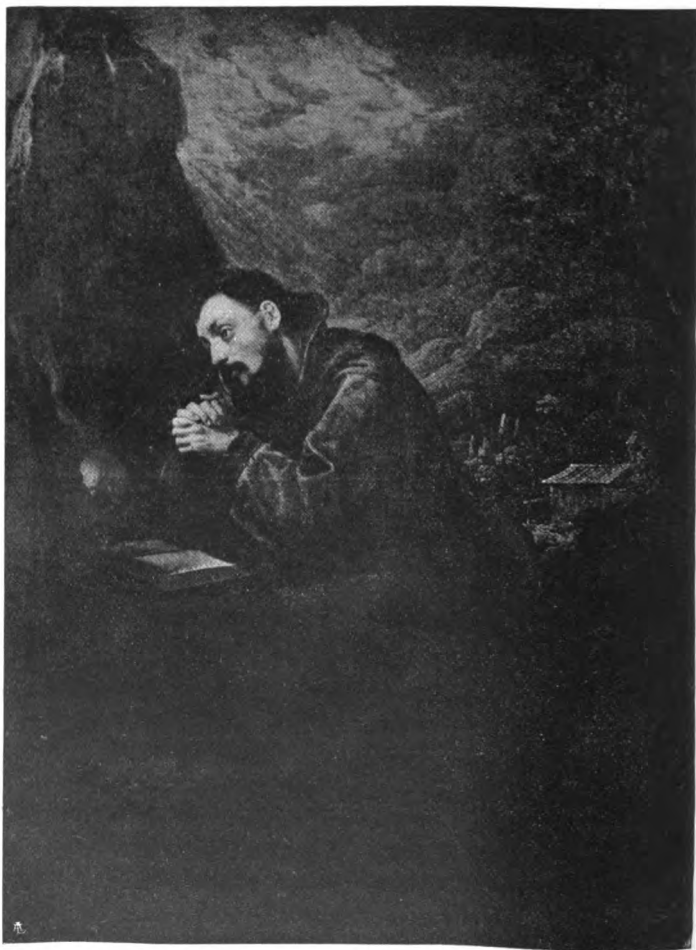


Maratta — Testa di Cristo.

le belle qualità del maestro. Veggasi il *S. Liberale* al Carmine a Venezia e le *Nozze di Cana* all'Accademia.

Degli altri pittori di merito del seicento mi limiterò a ricordare i nomi: *Francesco Albani di Bologna*, *Lanfranco di Parma*, *Carlo Dolci*, fiorentino, *Carlo Maratta di Camerano*,

il Sassoferrato, lo Spada, Pietro da Cortona, Luca Giordano, Allori Cristoforo, il Monrealese, il Cigoli, ecc.



Cigoli — S. Francesco. Firenze).



XIX

Il Settecento

I costumi del settecento sono noti: vi impera la frivolezza, un senso leggero ed elegante della vita, che fa andare in sollucchero gli uomini della parucca alle ariette e alle molli voci bianche dei cantori che ha bollato il Parini.

Però sotto questa incipriata maschera sociale si maturano i germi di grandi rivoluzioni. — *Après nous, le déluge* — ha esclamato il Re Sole.

In letteratura il settecento conta dei bei nomi: ricordo il Metastasio, il Goldoni, il Parini, l'Alfieri, il Monti.

Ma in arte il settecento vuol dire, in generale, *miseria*. Tutto il movimento artistico s'aggira tra due poli: il barocco alla prima metà del secolo e il neoclassicismo alla seconda metà.

Il barocco del seicento passa al settecento, ma si ingentilisce, assume arie e grazie novelle, perde in forza e grandiosità guadagnando però in eleganza. Tale fase artistica si forma sotto l'influsso francese e però dalla voce *rocaille* (conchiglia) è detta *rococò*.

Questo stile è eminentemente decorativo e più che nella struttura di grandi edifici si spiega e trionfa negli ornati delle

sale e nei mobili. Chi non ha presente quel tipo speciale e ricchissimo di cornici, bussole, sedie, tavoli, quei pannelli a ghirlande, festoni, conchiglie, quelle riquadrature a linee sinuose, avviluppate e intrecciate con sorpresa, con un senso squisito delle proporzioni e con una esecuzione finissima?

Questo tipo artistico si chiama italianamente *stile del settecento* e francesemente *style Louis XV* o anche *style Pompadour*.



Tiepolo — Allegoria di Venezia.

Ma verso la metà del secolo, il rococò pare quasi consunto nelle sue eleganti galanterie; ed ecco che per trovare una via di salvezza all'arte, si pensa di ricondurla verso la Grecia, si vuol rinfrescarla, purificarla, rigenerarla, rinvigorirla alle pure fonti antiche e sorge così il *neoclassicismo*. Esso domina la fine del settecento, passa vittorioso all'ottocento e si dice *stile impero*, perchè fiorisce durante la restaurazione napoleonica.

Il barocco è rappresentato, in una smaliante luce di tramonto, dal *Tiepolo*; il neoclassicismo ha il suo genio rappresentativo nel *Canova*. Di questi due grandi dirò breve-

mente; degli artisti minori devo limitarmi a ricordare il nome.

Giov. Battista Tiepolo (1693-1770), veneziano, è il più grande artista del suo tempo. Egli ha un senso così drammatico e largo della composizione, una tale energia di espres-



Tiepolo — Cristo al Calvario.

sione e una tal ricchezza di fantasia da dover chiamarlo un artista veramente eccezionale, michelangiolesco.

La sua tavolozza è piena di fulgore: egli è un degno erede della gloria e del colorito forte e luminoso dei grandi maestri veneziani.

I suoi santi e le sue Madonne sono piene di soavità e di fievolezza a un tempo, vivono di una vita intensa in attitudini ed espressioni nuovissime.



Tiepolo — Immacolata.

Egli è un insigne frescante e le sue vaste composizioni decorative e i suoi soffitti, dove turbinano angeli ne' mo-



Jouvenet — S. Anna.

vimenti più arditi e in scorci meravigliosi, sono capolavori di bellezza.

Fu operosissimo e sarebbe troppo lungo enumerare tutti i suoi lavori. Si vedano i suoi *affreschi* a S. Alvisè, agli

Scalzi, la *Madonna* ai Gesuiti, gli *schizzi* al museo di Venezia ecc.

« Finch'ei visse, non fu possibile ai pseudo-classici di aver il sopravvento, e lo vide ben Raffaello Mengs, l'antesignano della nuova scuola, che datosi in Madrid a lavorare in concorrenza col celebre decoratore veneziano, n'ebbe la peggio. Sepolto il Tiepolo e decomposti nei deboli imitatori le strane, ma liete e ardenti sue visioni, la falange dei classicisti, con la critica del Winkelmann, con l'arte del Batoni, del David, dell'Appiani e del Canova, diventò esercito agguerrito, dinanzi al quale i vecchi artefici gettarono fuggendo le armi » (Ricci.)

Tra questi *vecchi artefici* meritano però di essere ricordati con onore i veneziani Piazzetta, Canaletto, e Longhi. Citeremo pure alcuni valenti artisti francesi del tempo, come, Watteau, Boucher, Fragonard, Jouvenet, ecc.

Ed ora veniamo ai neo-classicisti. La rinascita classica, oltrechè dai critici e dagli artisti, è favorita dai letterati del tempo che traducono i classici antichi e richiamano al culto del bello ideale, e trova i suoi genî possenti e vittoriosi nel Canova in Italia e nel David in Francia.

Antonio Canova, nacque a Possagno nel ¹⁷⁵⁷~~1577~~, si iniziò a Venezia e poi si stabilì a Roma. Come Raffaello e Tiziano camminò per una via di fiori. Il Foscolo lo chiamò *artefice di numi*, e i Papi e i Principi se lo disputarono, il popolo lo idoleggiò.

Egli seppe animare le fredde imitazioni dell'antico al soffio del suo spirito profondo e sereno, e si appressò all'armonia, alla grazia, alla nobiltà dei grandi maestri greci. I suoi monumenti a Clemente XIII (Rezzonico) e a Clemente XIV (Ganganelli) a Roma fecero un'impressione così profonda da segnare una nuova era artistica e da stabilire definitivamente il nuovo orientamento classico. Infatti tutte le scuole neo-classiche d'Europa, per la scoltura, derivano da lui.

Sono ben noti i suoi lavori, il *monumento a Pio VII*, all' *Alfieri*, a *Maria Cristina* a Vienna, i *Lottatori*, il *Perseo*,



Genio del Canova.

l' *Ercole*, il *Minotauro*, il *Napoleone I*, la *Paolina Borghese*, la *Venere*, *Amore e Psiche*, la *Deposizione della Croce* ecc.

Il Canova è pure altamente benemerito dell'arte italiana per essersi adoperato dietro incarico del Papa presso Napo-

leone I, affine di riavere i capolavori che i francesi avevano rubato all'Italia.

Fu uomo religioso, mite, caritatevolissimo. La sua vita scritta dal suo capo-studio d'Este è edificante, il che non avviene spesso per le biografie degli artisti. Quando egli fu chiamato a prestare fedeltà al governo repubblicano di Francia, che aveva fatto prigioniero Pio VII, e gli fu ingiunto di *giurare odio alla superstizione* ecc., rispose fieramente: — *Mi no odio nissun* — e si ritirò sdegnato. A Posagno eresse un magnifico tempio arieggiante il Pantheon di Roma. Morì a Venezia nel 1822.

Fra gl'innumerevoli scultori che appartengono alla scuola del Canova, si leva gigante il danese Thorwaldsen, il quale rimise in onore la semplicità e la purezza dei bassorilievi antichi. Citeremo anche il Tenerani, il Fedi ecc.

Fra i pittori italiani, oltre il citato Appiani, meritano ricordati il Camuccini, il Benvenuti, il Sabatelli ecc.

L'architettura neo-classica è rappresentata dal Vanvitelli, dal Canina, dal Milizia ecc.



XX

L'Ottocento

Il neo-classicismo — come ho già avvertito — passò in eredità all'ottocento.

Ma dopo la morte del Canova, la scoltura classica si irrigidì, si mummificò in opere perfette per scienza accademica ma prive di vita e di sincerità, lontane dalla vera natura.

E allora successe la reazione contro il classicismo, contro l'arte resa una *formula precettistica*, contro l'accademismo, e si ritornò allo studio del vero.

Lo scultore Bartolini è il grande innovatore e suscita un grido d'orrore nelle accademie infeudate ancora all'arte antica, quando nel 1860, nella sua scuola a Firenze pianta un gobbo per modello. Giovanni Duprè scrisse di lui: « Come scultore fu grandissimo, più del precetto giovò il suo esempio; ristorò la scuola ritornandola ai suoi principii *del vero*; ebbe nemici molti e assiduamente molesti, che non si curava di placare, stuzzicatoolgevasi a dritta e a sinistra, sferzando spietatamente e ridendo. »

Due insigni lavori del Bartolini sono la *Carità* di Pa-

lazzo Pitti, e la *fiducia in Dio*. È noto il bel sonetto che tal lavoro ispirò al Giusti:

Quasi obliando la corporea salma,
rapita in Quei che volentier perdona,
sulle ginocchia il bel corpo abbandona
soavemente e l'una e l'altra palma.

Un dolor stanco, una celeste calma
le appar diffusa in tutta la persona;
ma nella fronte, che con Dio ragiona,
balena l'immortal raggio dell'alma.

E par che dica: — Se ogni dolce cosa
m'inganna e al tempo che sperai sereno
fuggir mi sento la vita affannosa,

Signor, fidando, al tuo paterno seno
l'anima mia ricorre, e si riposa
in un affetto che non è terreno. —

L'opera rinnovatrice fu continuata con sani criteri da due grandi artisti: Giovanni Duprè, dolce e mistico, autore di quel vero capolavoro che è la *Pietà*; e Vincenzo Vela, autore del *Napoleone morente*, e precursore della scultura socialista con quel bellissimo bassorilievo le *Vittime del lavoro*.

Dopo di loro la scultura diede facilmente in eccessi di naturalismo e, assieme ad opere pregevoli per vigor di pensiero e verità di forma, ci offrì troppi lavori sciatti e volgari, ispirati a un verismo brutale e spesso osceno, che specialmente nella trattazione del soggetto sacro palesano l'assenza della coltura religiosa e storica nell'artista e offendono la dignità del soggetto e la coscienza religiosa del riguardante.

Il neo-classicismo doveva pur tramontare nel campo della pittura. È rimasta celebre la frase del Clément: — *Qui nous delivrera des Grecs et des Romains?* — la quale annunzia la insofferenza da parte degli artisti del giogo accademico e la sete di libertà e di luce.

Però dallo stile classico, puro, levigato, freddo, all'anarchica pittura moderna, non vi fu un salto deciso, sibbene un periodo di transizione, in cui si fondono le reminiscenze della scuola con gli elementi nuovi, un periodo in cui il *romanticismo* svolge deliziosi temi pittorici. Appartengono a questo tempo il Podesti, l'Hayez, il Celentano, il Fracassini, il Barabino, l'Ussi, il Cremona ecc. Ricorderemo, prima di venire alla pittura a noi più vicina, il cenacolo dei *preraffaellisti*, che si ispira specialmente al Botticelli, ed è rappresentato dal Rossetti, dal Millais, dal Bourne-Joue, dal critico Ruskin, ecc.

Nella seconda metà dell'ottocento, la pittura ha rotto ogni legame con l'accademismo e corre — corre spesso all'impazzata, furiosamente — per vie nuove, soleggiate, più che dalla libertà, dalla licenza.

Il più gagliardo movimento innovatore parte da Napoli, dove fioriscono il Vertunni, i Palizzi, il Morelli.

Quest'ultimo è veramente grande, nuovissimo, pieno di luce e di fantasia. Era credente, ed amò il soggetto sacro, ma, ricercando la verità, cadde talvolta nel verismo e certi suoi quadri, pur pieni d'intenso sentimento, non sembrano rispettare la dignità del soggetto religioso. Il Palizzi è un insigne animalista. Con i fratelli Induno viene in onore la pittura in genere, che conta il Favretto, il Bianchi, il Rotta, ecc. Con il Fontanesi assorbe a dignità la pittura di paese, che va gloriosa del Costa, del Signorini, del Segantini, ecc. E così giungiamo alla pittura modernissima, tanto varia di maniere, di gusti, di tendenze, che è ben difficile classificarla.

Il Prof. Cantalamessa dice: « Penso che fatto un cenno di rispetto alle poche personalità che oggi nelle facoltà inventive ed affettive hanno ancora un'impostatura normale come hanno normale la visione della natura, tutti gli altri... sono quasi sempre degli inetti, che sanno mascherare la loro ignoranza con un fare spavaldo, il quale sta all'energia dello stile, come sta la convulsione al sano espandersi della forza. Ovvero sono spiriti sofisticati alla ricerca di un nuovo artificiale, che talora

può sorprendere e paralizzare il giudizio per la brutalità del diniego dato ai consueti insegnanti, per la ruvida opposizione data al sentimento comune, per la stravaganza che turba chi osserva, e, rinchiudendolo in una via a lui sconosciuta, lo trascina abbaccinato e quasi stordito, facendogli sospettar errate le opinioni ch'egli aveva dapprima reputate buone. Sono atassici a cui manca ogni equilibrio di moto... » E continua con sicuro coraggio lamentando il simbolismo vacuo e astruso, la discontinuità che passa tra l'opera d'arte e il pubblico e quelle tecniche strane, quella *gazzarra di bioccoli vischiosi, quei monticelli sporgenti di tinte, quelle tinterelle diluite* e insomma quell' *adozione di formule delle quali forse la storia dell'arte non ha mai conosciuto le più meschine*. Io per parte mia sento di dover deplorare quella sfacciata pornografia che invano tenta di mascherarsi col pretesto dell'arte e che fa così trista pompa nelle odierne esposizioni.

Quanto all'architettura dell'ottocento il neoclassicismo tramontò ben presto per dar luogo a quelle costruzioni babeliche, che terminano con lo *style liberty, secessionista, modern style* in cui regna veramente la confusione più deplorevole di ogni linguaggio e senso architettonico.

Che cos'è questo stile? Chi lo può definire? Esso non ha una natura determinata, dei caratteri e delle differenze specifiche: è una confusione di diversi elementi, enormi e minuti, orientali e nordici, antichi e nuovissimi, è una ribellione alle pure ordinanze classiche, una guerra a ogni consuetudine costruttiva. Ama dei motivi ornamentali ad arzigogoli, che — secondo la frase d'un critico — sembrano ispirati all'evoluzioni dell'intestino.

Sorto sotto l'influenza dell'esteta Ruskin, è rappresentato dagli inglesi W. Morris, Bourne-Joue, W. Crane; dai belgi Haukar e Horta; dall'austriaco Wagner; dal francese Plumet; dallo svedese Boberg; dall'italiano D'Aronco, Basile, ecc.

L'anarchia architettonica è accresciuta per l'introduzione di nuovi materiali costruttivi, come il cemento armato e le travi

e le torri di ferro, e per le diverse esigenze edili volute dall'elettricità e dall'igiene.

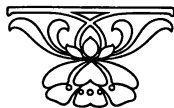
Nelle nuove costruzioni prevale il lato commerciale e utilitario : abbiamo ingegneri ed elettrotecnici, i quali dirigono le grandi opere e sembrano spesso dispensati dall'essere architetti e artisti. Questi vivono in disparte e hanno, generalmente, il compito negativo di conservare i monumenti del passato.

In seguito sorgerà forse il genio che saprà fondere e armonizzare la forza e le esigenze dell'attuale attività costruttiva con una pura, fresca e nobile forma di bellezza edile. Il pensiero dell'arte illuminerà col suo raggio divino anche un impianto idroelettrico : e allora saluteremo con entusiasmo la novella musa della grazia e del lavoro.

E così il mio modesto compito di offrire al Clero alcune elementari nozioni d'arte è, bene o male, terminato.

Se tu, mio buon Confratello, vorrai studiare di più o approfondire qualche speciale questione, potrai ricorrere ad altre più copiose fonti ; perciò aggiungo un'opportuna bibliografia.

Messo l'ho innanzi: omai per te ti ciba.



APPENDICE

PRO ARTE SACRA

• È ora di ricondurre a dignità l'arte sacra; è ora che i caratteri della venerabilità morale tornino nelle apparenze materiali delle figure, e i divoti rifacciano la loro educazione artistica... •

Prof. G. CANTALAMESSA



I

Arte Sacra



HE cos'è l'arte sacra?

Per formarci un'idea chiara e precisa dell'arte sacra, cerchiamo di definire la natura e il fine dell'arte in genere.

Senza entrare nel ginepraio delle controversie scolastiche, mi pare che l'arte si possa definire così: *la rappresentazione del vero rivestito degli splendori del bello ideale*. Perciò fu detto che l'arte è fatta di verità e di poesia.

Suo fine immediato è la ricerca della bellezza per produrre diletto, suo scopo finale è la glorificazione della virtù e l'incitamento al bene. « Essa, dice A. Conti, è per la bellezza, ma la bellezza è per la verità e per il

bene ». E S. Tommaso: *Omnes scientiae et artes ordinantur ad unum, scilicet ad hominis perfectionem*.

E pare che il nome stesso di arte « ἀρετή » cioè virtù, indichi la sua natura e l'altissimo compito di celebrare e far meglio sentire e amare il bello morale.

Noi quindi non accettiamo quella formola *l'arte per l'arte*, e tanto meno ammettiamo che nel giardino delle arti, secondo la frase di V. Hugo, non vi sia frutto proibito.

Ciò che è contrario alla moralità e al galantominismo per noi è deforme, ripugnante, brutto, e quindi non può essere oggetto di vera arte.

Or che cos'è l'arte sacra?

È la rappresentazione dell'idea religiosa per mezzo di forme belle e sensibili; è un nobile linguaggio della Chiesa; è un sussidio del culto esterno.

Il culto esterno si adorna con la veste dell'arte per rendere gloria a Dio e per aiutare con l'ombra di pure e nobili forme materiali la nostra mente inferma a salire le altezze infinite.

Così intendeva l'arte sacra S. Basilio, quando affermava (Om. XX) che i pittori « fanno per la religione tanto coi loro quadri quanto gli autori con la loro eloquenza ». E così la intendevano le confraternite artistiche medioevali. Quella dei pittori Senesi del 1355 portava nel suo statuto: « Noi siamo per la grazia di Dio manifestatori agli uomini grossi, che non sanno di lettere, delle cose miracolose operate per virtù ed in virtù della nostra santa fede ». In egual modo Buffalmacco diceva: « Non attendiamo noi ad altro che a far santi per le mura e per le tavole, e fare perciò gli uomini più divoti e migliori ».

L'arte sacra ha dunque un duplice scopo ben determinato: 1. glorificare la virtù, i santi, Iddio; cogliere i più bei fiori dell'ingegno e offrirli sull'altare del Signore; 2. dare, col suo linguaggio nobile, facile e universale, un insegnamento morale o un'istruzione dogmatica o una narrazione storica. Dice giustamente il Gozzi che « le storie sono cose lunghe e seccano. Un quadro o una statua, con una breve iscrizione, passano più nel cuore che duecento fogli; per me trovo più utile un quadro od una statua per insegnare, che una biblioteca intera. »

II

Suoi Caratteri

Il fine dell'arte sacra ci chiarisce quale deve essere la sua natura. Essa è chiamata al servizio della religione e in ciò solo ha la sua ragione di esistere; è dunque ancella, ma non in un senso gretto e antipatico, sibbene nel significato altissimo che la fa a *Dio quasi nepote* e nel nobile ufficio dell'apostolato cristiano.

E se per l'arte in genere noi rifiutammo quella formula *l'arte per l'arte* e ricordammo che *sunt certi denique fines quos ultra citraque nequit consistere rectum*, parlando d'arte sacra tal formola diviene un non senso, un'espressione mostruosa, e a *fortiori* sbandiremo quella licenza nel trattare il soggetto religioso che ne alteri la verità storica o ne offenda il carattere di venerabilità o comunque contrasti con la coscienza dei fedeli e con la mente e le prescrizioni della Chiesa.

Non est, dice il Concilio Nic., *imaginum structura pictorum inventio, sed Ecclesiae catholicae probata legislatio et traditio*.

Ad illustrazione di questi criteri sull'arte sacra, recherò due opposti esempi, il Cristo dell'Antokolski, eseguito con licenza anarchica, e il Cristo del Barbèri, condotto con senso cristiano.

L'esimio e pio scultore Aurelj così parla del primo lavoro: « Dalla fronte tenebrosa fino all'estremo dei piedi e delle mani, il Cristo fa scorrere un fremito convulso e febbrile che interessa il riguardante e lo sgomenta; esso ci ha rappresentato non il rassegnato agnello che dignitoso e paziente attende la sua sorte, ma la belva incatenata, il rivoluzionario avvinto che freme e adocchia per cogliere l'istante favorevole alla sua vendetta. Chiaramente apparisce adunque che questo lavoro se è da *pregiarsi per le qualità artistiche considerate in se stesse*, non è da lodarsi davvero riferendosi esse al soggetto che ha voluto l'Antokolski rappresentare, poichè non è il Cristo dinanzi al quale i fedeli potranno prostrarsi... Per la rappresentazione di tale immagine, se non si vuol cadere nello strano, non si può far derivare l'ispirazione d'altronde che dai libri sacri, secondo la tradizione dell'arte cattolica... E questo diciamo non per vincolare l'ingegno degli artisti ad alcuni tipi e restringere i voli dell'estro, ma per dare un retto limite a questa libertà, per non farla traviare nella licenza e nello sfrenamento... »

Sul Cristo del Barbèri di Bologna ci informa il Panzacchi. « Egli non ha pensato che bastasse prendere il corpo nudo di un facchino o di un ladrone giustiziato e farne un mirabile pezzo di pittura, come già pensarono il Mantegna e l'Holbein, per rendere degnamente la salma adorabile di Cristo; ma egli ha avuto il buon senso di capire che il tipo di Cristo ha già acquistato tutta la sua ragione di essere nella coscienza e nella fantasia di quelli che da tanti secoli credono in lui; e che per conseguenza questo tipo non si può nè distruggere nè sostituire in omaggio a certe opinioni controverse di alcuni antropologi e archeologi ».

Con tale coscienza religiosa e artistica dovrebbero lavorare i pittori e gli scultori che trattano il soggetto religioso. Ma invece tanti moderni artisti, seguendo la moda di quel verismo che è diventato una nuova formola accademica altrettanto nociva e noiosa quanto il classicismo, allorchè si accingono a fare un santo, prendono a modello un uomo qualunque, spesso volgare, che abbia delle buone qualità esteriori, e ne fanno la fedele e materiale riproduzione. Codesti sono fotografi, non artisti. E le loro opere prive di contenuto spirituale e di quella bellezza dell'idea e di quella nobiltà propria al soggetto religioso, riescono veri sconci artistici.

Non intendo di dire con ciò, come certi scrittori che fanno della facile critica sull'arte cristiana, che l'artista lavori d'invenzione, senza il modello reale. Convengo che per produrre un'opera d'arte, la quale abbia l'accento della verità, è necessario attingere direttamente dalla natura la sua parte materiale, altrimenti si fanno di quei lavori convenzionali, che, secondo la frase di Leonardo, sono due volte morti.

Il Cantalamessa ha detto bellamente: « L'arte non è che uno spontaneo incontrarsi e fondersi di un atto dello spirito con elementi della realtà ». L'artista adunque trarrà dalla natura la forma materiale, la cifra, che deve poi vivificare e accendere al raggio dell'ispirazione. La natura gli insegna le regole grammaticali e l'ortografia dell'arte; ma la sintassi e il pensiero deve averli lui nella mente. L'artista è un divino musico: il modello materiale gli pone in mano lo strumento perfetto, egli poi dalla sua anima deve trarre il motivo della melodia, la nota creatrice dell'opera d'arte.

« E' ben vero — esclamava il Segantini — che uno studio paziente e ben diretto può condurre a una certa perfezione della forma per mezzo del disegno. Ma chi può insegnare il sentimento dell'arte se esso non è in noi?... » Così, con questi criterii, lavorarono i quattrocentisti, togliendo dal vero i principi materiali della loro arte; così fece Raffaello quando suppliva alle deficienze dei modelli *con certa idea che gli veniva alla mente....*

L'artista religioso deve ricercare un ideale alto — secondo l'espressione del Segantini — alto fino all'estinzione della materia.

L'elemento materiale deve consumarsi e quasi sparire in olocausto all'idea, come il lucignolo che si strugge alimentando la fiamma e perdendosi nel suo splendore. Questo pensiero è espresso bene dal Serra, quando descrive il suo con-

cetto per quel bellissimo quadro che si ammira alla Galleria d'A. M. in Roma: *La Madonna d'Assisi*: « Vorrei che il mio lavoro, pieno di una vita tranquilla, facesse dimenticare il tecnicismo dell'arte ed innalzasse lo spettatore a sentire la quiete del bello, del buono, del santo.... » E il Segantini scolpisce l'idea con frase ancor più bella: « Io voglio che nel quadro non si veda la fatica puerile dell'uomo, voglio che il quadro *sia il pensiero fuso nel colore*. I fiori sono fatti così e questa è l'arte divina. »

III

Decadenza

L'Arte sacra è in decadenza. Chi non lo vede? È ancor recente l'insuccesso del concorso per una testa di Cristo e per la S. Famiglia; concorso che rivelò una desolante miseria spirituale, quantunque vi avessero preso parte preclari e nobili ingegni.

Eppoi si osservino le moderne esposizioni artistiche: il soggetto sacro vi è trascurato e quando è trattato, all'infuori di rare eccezioni, riesce un'opera di maniera, rifatta su motivi vecchi che abbiamo tutti nella memoria; oppure per andare in cerca di forme nuove, dà nello stravagante e non di rado ha un contenuto indecoroso e sacrilego.

L'Aurelj scrive: « Come la forma e il sentimento sovente non rispondono all'idea! Quale volgarità d'espressione non si rivela in certi volti copiati quasi a caso, senza darsi alcun pensiero della tradizione, della storia, dell'estetica; copiati non da idoneo vero, ma da trivialissimi modelli! »

E una prova ancor più evidente e più triste della decadenza dell'arte sacra ce la danno quei numerosi e fortunati negozi d'arte sacra industriale, quel commercio di oleografie e di statue formate, che ha indegnamente soppiantato e sostituito la grande arte antica.

Ora proponiamoci il quesito: che dobbiamo fare per rialzare le miserrime sorti dell'arte cristiana? Come faremo a risollevarla sulla tomba di Leonardo e di Michelangelo l'antica gloriosa bandiera, ripulendola dalla polvere e facendola

sventolare accanto alle nostre Cattedrali raggianti di luce novella?

Prima di rispondere a tale quesito è necessario stabilire le cause della decadenza. Quali e quante sono?

Alcuni spiriti, più malevoli che accorti, vollero trovare la causa della decadenza dell'arte sacra nell'essenza stessa del cristianesimo, che essi dicono religione di mortificazione, di rinuncia alle bellezze di questa terra, religione di nichilismo ascetico.

Ma questo sofisma non merita neanche di essere discusso: tutta la storia lo smentisce. Ecco come vi risponde Michelangelo: « L'arte vera e nobile è religiosa. Essa non è che una copia della perfezione di Dio, un'ombra del pennello col quale esso dipinge, una melodia, un'aspirazione all'accordo con lui. (1) » Citerò anche il Müntz: « Il soprannaturale cattolico dà all'arte la regolarità, la correttezza, la nobiltà, la calma, la serenità, la dolcezza, correggendo come una immensa *sordina* tutte le irregolarità, tutte le rivolte dell'individualismo ».

Quali e quante sono adunque le cause della decadenza che deploriamo?

A mio avviso si possono ridurre a quattro:

I. L'estinzione o la soppressione di vari Sodalizi religiosi. Non è il caso di spendere troppe parole per ricordare le benemeritenze e il mecenatismo dei Conventi, delle Scuole, delle Corporazioni di arti e mestieri ecc. Estinti questi Sodalizi o privati del loro patrimonio, venne a mancare all'arte cristiana una delle sue più vigorose e copiose fonti di vita. I moderni concorsi e le esposizioni favoriscono le arti, ma con altro spirito.

II. La seconda causa è l'affievolimento del sentimento religioso nell'artista e nel pubblico.

L'arte è un sincero specchio psicologico del proprio tempo: ora la nostra società è *indifferente* in fatto di religione; conserva in moltissimi casi più per forza d'inerzia che per vigor di fede certe pratiche e consuetudini cristiane. E' una società affarista, angosciata dalla *sacra fame* dell'oro e del godimento. Perciò... l'arte cristiana è rōsa da una tremenda tisi. Come può fermarsi in un'opera d'arte quel raggio di bellezza spirituale che chiamiamo ispirazione religiosa, se

(1) GRIMM, *Vita di Buonarroti*.

prima non è acceso e non risplende nell'anima dell'artista?
Si meditino questi profondi versi di Michelangelo:

Dal mortale al divin non vanno gli occhi
che sono infermi, e non ascendon dove
ascender senza grazia è pensier vano.

III. Altra causa della decadenza dell'arte sacra è — che giova dissimularlo? — la negletta cultura artistica del Clero.

IV. Ultima causa è l'industria, cioè quella riproduzione bottegaia a base meccanica di alcuni oggetti religiosi, come statue di gesso, altari di cemento, oleografie ecc.

Stabilito così quali e quante sono le cause principali dell'odierno decadimento dell'arte cristiana, pensiamo ai rimedi. *Hoc opus, hic labor.* Contro la prima causa — la soppressione di vari Sodalizi religiosi e la distruzione dei loro beni — non ci resta che augurarci che non vengano ulteriormente diminuiti gli stremati patrimoni ecclesiastici.

Contro la seconda causa — lo scetticismo o l'indifferentismo religioso — noi dovremmo pensare ai doveri spirituali del nostro ministero, ricordando quelle parole di Cristo: « Voi siete la luce del mondo e il sale della terra » e le vie che ci ha tracciato Pio X col motto: *instaurare omnia in Christo*: ma non è qui il caso di scrivere un capitolo di teologia pastorale. Mi sia però concesso di constatare il fatto consolante che vi è un movimento di ritorno verso la Chiesa, un rinascimento cristiano nelle alte correnti del pensiero.

La nostra società ha finito col sentire la stanchezza, la sazietà, il gelo dello scetticismo. A furia di negazioni si è tolto valore alla virtù, all'amore, all'attività dello spirito, alla vita. L'anima è rimasta nella solitudine, nello sconforto, in un inverno assiderante; essa non ha pace; gli iconoclasti del pensiero religioso non hanno saputo riedificare nulla di più bello, soddisfacente, nobile e santo delle credenze antiche; ed or l'anima si riscuote alla nostalgia dell'infinito, reclama i suoi diritti.

Speriamo adunque che anche l'anima dell'artista, la quale deve essere eco fedele ad ogni voce del suo tempo, assorga alle belle ispirazioni della fede, attinga una nuova ragione di operare, un vigor di mano e di pensiero per un *dolce stil nuovo*; speriamo che queste correnti spiritualiste penetrino nel giardino dell'arte, spazzando tanto strato e giallore di foglie morte, e riscaldando il glorioso tronco dell'arte sacra con un bacio di novella primavera sicchè dia ancor fronde e fiori e frutti.

I rimedi alla terza e quarta causa della decadenza dell'arte cristiana, che hanno tanta importanza e ci riguardano così da vicino, li studieremo nei seguenti capitoli.

IV

Per la Coltura Artistica del Clero

Il giovane sacerdote, quando esce dal seminario, non è quasi mai obbligato ad avere alcuna nozione d'arte. Gli ingegni più colti hanno da soli studiato un po' di storia dell'arte, ma si tratta di quel diletterantismo che non dà quasi mai una sicura e chiara conoscenza.

Per il passato invece l'arte fioriva nei conventi e all'ombra delle cattedrali. Nella costruzione dei monasteri medioevali, come si badava al refettorio, alla sala del capitolo ecc., così si destinava una parte del locale come officina per gli artisti; e si sa che nell'età dell'oro, accanto a Raffaello e Michelangelo, erano Cardinali, prelati, monaci che discutevano d'arte.

Ora io credo che sia non solo opportuna ed utile, ma anzi necessaria una certa cultura artistica al clero, perchè sappia conservare i monumenti del passato e nei restauri e nelle costruzioni nuove e nella suppellettile ecclesiastica non comprometta i diritti dell'arte e la dignità del culto.

E' avvenuto, e purtroppo avviene tuttavia, che varie chiese e cappelle, le quali erano gioielli d'arte, furono barbaramente manomesse, perdendo la loro pura e bella fisionomia primitiva per soprastrutture barocche o deformazioni o rifacimenti volgarissimi. E oggetti preziosi, come pale d'altare, candelabri, merletti, stoffe ecc. furono venduti a qualche ingordo e furbo antiquario per prezzi irrisori o più spesso furono dati in cambio di qualche straccio di cotone in figura di seta, come piviali, pianete, stole ecc. E ciò è accaduto non per mala volontà del Clero, che anzi intese di fare gli interessi della chiesa, ma per la sua buona fede e la scarsa conoscenza delle arti.

Di più, oltre i restauri, si sa che il Clero si trova molto spesso nella necessità di costruire *ex novo* chiese e campa-

nili; e se esso ha buon gusto e cultura d'arte, il nuovo edificio riuscirà una bell'opera, aggiungerà una nota di più all'antico armonico accordo dell'arte con la religione; contribuirà all'educazione artistica del popolo; renderà più bello e maestoso e farà amare di più il culto esterno. Se invece il parroco non ha senso d'arte, la nuova costruzione potrà riuscire volgare e non raramente una profanazione artistica. Che se si avrà qualche altra persona che supplirà all'ignoranza artistica del parroco, potrà avvenire quest'altro grave inconveniente che si sacrifichino i diritti del culto alle esigenze dell'arte, dimenticando che si deve costruire una *chiesa*.

In fine, come il clero nel corso dei suoi studi impara molte cose, che non gli sono assolutamente necessarie per il ministero (geometria, astronomia, geografia ecc.), ma gli servono come nozioni ausiliari e compiono la sua cultura, così è opportuno che studi anche l'arte, se non vuole passare per uomo incolto e inferiore ai laici. La conoscenza dell'arte è un ornamento apprezzato in società, abbellirà la vita del sacerdote con uno de' più squisiti piaceri intellettuali, gli farà conoscere e gustare i meravigliosi monumenti antichi, saprà popolarli di belle immagini le ore d'ozio, e in tutte le cose che gli appartengono, anche nelle più insignificanti, irraggerà il senso della misura, dell'ordine, della bellezza; farà respirare quell'armonia estetica che è come l'igiene di uno spirito gentile. Perciò il Dott. Jacob, autorevolissimo scrittore di cose d'arte sacra, dice nel suo manuale *l'Arte a servizio della Chiesa*: «E' soprattutto necessario che il Clero si procuri in questa parte una più profonda cognizione e che quindi nei seminari s'impartisca l'insegnamento dell'arte sacra ai candidati al sacerdozio e a coloro che stanno imparando la sacra liturgia ».

Questo studio potrebbe essere fatto assieme ai corsi di storia, di cui sarebbe un importante complemento. Infatti oggi non si comprende più la storia come una successione di dinastie e una narrazione di guerre, ma si è dato il giusto valore a tutti gli elementi civili, religiosi, letterari, artistici, psicologici, economici ecc. che formano l'anima di un popolo, il carattere di un'epoca. Chi pretenderà di conoscere la storia greca, se non ne ha studiata l'arte, la massima espressione di quella civiltà?

Quindi nelle classi IV e V ginnasiali si potrebbe studiare l'arte orientale, greca, etrusca e romana; e nel liceo, parallelamente alla storia medioevale e moderna, si potrebbe

rendersi conto dell'arte paleocristiana, bisantina, romanica, gotica e del rinascimento ecc.

Questo studio, oltre che riempire una lacuna, tornerebbe di vero diletto agli scolari.

I più illuminati professori di storia trattano già delle arti e in alcuni seminari, come in quello di Firenze, di Milano, di Pavia, di Cremona, di Trento, di Udine ecc. vi è eretta un'apposita cattedra.

V

Commissione Vescovile per la Conservazione dei sacri monumenti diocesani

Al congresso artistico di Venezia del 1905 io indicavo come mezzo efficacissimo per la conservazione dei monumenti sacri, le speciali Commissioni diocesane istituite all'uopo dai Vescovi.

Invece di diffondermi a spiegare la natura e a illustrare i vantaggi di tale istituzione, mi pare più opportuno di riportare il Regolamento della Commissione che il Vescovo Mons. F. Isola fondò nella Diocesi di Concordia, augurando che il bell'esempio venga largamente imitato.

Vigilanza sull'edilizia Sacra

1. — Nessun oratorio pubblico o campanile, si potrà in questa Diocesi costruire dalle fondamenta, senza che prima la Commissione *sull'Arte ed Edilizia Sacra* non ne abbia approvato il disegno in tutte le sue parti.

2. — Nessun restauro o modificazione qualsiasi potrà esser fatto alle chiese, oratori, campanili o pubblici edifici sacri, senza il voto e l'approvazione della stessa Commissione Diocesana.

Qualora la Commissione dovesse, per l'esame dei progetti come agli articoli precedenti, sostenere delle spese, queste dovranno stare a tutto carico dei richiedenti.

3. — Il disegno generale dell'edificio sacro da costruirsi o del restauro da effettuarsi, come agli art. 1 e 2, dovrà essere presentato all'approvazione in doppio esemplare. Uno sarà conservato in atti della Commissione, l'altro restituito con le singole sue parti.

4. — Nessun altare, nessuna statua, nessun affresco, nessun oggetto immobile potrà collocarsi nelle chiese, senza la previa autorizzazione.

Con questo articolo resta severamente proibito di porre organi e orchestre in qualsivoglia sito di un tempio senza che la Commissione non ne abbia approvati i disegni e il luogo prescelto.

5. — Per la provvista di sacri bronzi sarà obbligo dei Parrochi, fabbricerie o Commissioni, di presentare volta per volta il progetto, corredato dal voto di un perito nell'arte, donde risulti che il peso e la forma delle nuove campane non sia per eccedere le forze della torre e per recare nocumento alla costruzione che le deve reggere.

6. — Si raccomanda vivamente al Ven. Clero e fabbricerie una scrupolosa vigilanza sugli edifici, sugli affreschi, sulle sculture in generale e in modo speciale sopra tutti gli oggetti immobili già dichiarati monumenti nazionali di qualunque ordine, perchè non abbiano a subire guasti, alterazioni o deturpamenti per mancanza d'aria, per eccesso di luce piovuta direttamente, per la fuliggine delle candele o per altre cause, sopra tutto per l'ingerenza di persone inesperte: e perciò è assolutamente vietato di fare ai medesimi oggetti artistici qualunque modificazione, anche nel sito ove sono collocati o donde figurano, senza l'assenso scritto della Commissione Diocesana.

Vigilanza sugli oggetti mobili

1. — Ricordiamo innanzi tutto che, secondo le sapienti norme dei Sacri Canoni, è severamente proibita, sotto pena di censura, la vendita, la pignorazione, il cambio degli arredi, tessuti, suppellettili, libri, codici ed oggetti mobili di ogni specie, anche se smessi ma tuttavia possibili a conservarsi, e che formano parte del patrimonio della Chiesa.

2. — Del pari si ricorda che le leggi ecclesiastiche vietano l'uso e l'introduzione nel culto pubblico, di statue della Vergine o dei Santi acconciate con vesti di stoffa, per quanto preziose. Le già esistenti, purchè non siano indecorose per altri riguardi, sono soltanto tollerate; ma nel tempo stesso si esortano i Parrochi e Rettori di Chiese a procurare che quanto prima siano cambiate in immagini più conformi allo spirito e alle disposizioni della Sacra Liturgia.

3. — Le moderne immagini di carta, anche oleografie, non si devono esporre nelle Chiese. Non si tollerano che le tabelle votive e Stazioni della *Via Crucis*, purchè le oleografie siano montate su tela.

4. — E' proibito esporre nei sacri edifici alla venerazione dei fedeli nuovi dipinti, immagini sacre o pale d'altare, senza che la Commissione Diocesana ne abbia prima approvato lo schizzo o bozzetto.

Così pure senza autorizzazione non potranno esser fatti restauri ai dipinti preesistenti.

5. — Parimenti si deve evitare la moltiplicata esposizione di immagini sugli altari o sulle pareti delle Chiese; perchè in tal modo non si riesce che a impicciolire o travisare l'alta e severa idea della Casa di Dio, e molto spesso anche a favorire e alimentare l'ignoranza e la superstizione. Sarà permesso d'esporre soltanto *temporaneamente* il quadro rappresentante il Mistero, la divozione o il Santo che si vuol festeggiare.

6. — Ci raccomandiamo alla saggezza e allo zelo del Ven. Clero perchè sia rigorosamente osservata la prescrizione liturgica fatta dalla S. Congregazione dei Riti, la quale proibisce che nella stessa Chiesa siano esposte due immagini rappresentanti il medesimo santo oppure la B. Vergine sotto il medesimo titolo. E a questo proposito è necessario rispettare il Decreto 24 Febbraio 1890 n. 3723 che proibisce di tener esposta l'immagine della B. V. di Pompei in quelle Chiese in cui c'è l'effigie della B. V. del Rosario.

7. — In fine si ricorda a tutti i preposti alla gestione delle istituzioni ecclesiastiche l'obbligo di invigilare perchè non si sprechino le rendite delle Chiese o le straordinarie offerte dei fedeli, in lavori o in acquisti non necessari, non opportuni, non durevoli, non corrispondenti alla santità del culto, alla gravità del tempio, alle giuste esigenze dell'Arte Sacra.

Riesce doloroso dover spesso notare nella forma, nello stile e negli ornamenti dei Sacri edifici, abusi e difetti assai gravi: ma sarebbe ben più doloroso e umiliante se tali abusi

e difetti si potessero attribuire all'ignoranza o alla negligenza del clero.

Tocca a tutti i Sacerdoti ma specialmente ai Rettori di Chiese, procurare che ciò non avvenga, anche per non apparire destituiti della coltura sacra e civile, necessaria a disimpegnare con frutto e con onore i propri doveri.

VI

Esposizioni permanenti d'Arte Sacra

A combattere l'industrialismo artistico, che deturpa tante chiese, io proponevo pure al *Congresso artistico* di Venezia di fondare nelle grandi città, di consenso con l'Autorità ecclesiastica, delle *esposizioni permanenti d'arte sacra*.

L'idea incontrò il plauso di tutti gli artisti e così credo che non dispiacerà ai sacerdoti!

L'ordinamento amministrativo potrebbe essere regolato press'a poco così. Una Commissione per gli interessi dell'arte cristiana, dipendente dall'Autorità Ecclesiastica, presiederebbe all'Esposizione. Eleggerebbe una Giuria, mista di sacerdoti e di artisti laici, e un Segretario. La Giuria si occuperebbe con severo criterio dell'accettazione delle opere, badando non solo al loro valore artistico, ma anche al loro carattere religioso. Il Segretario sarebbe l'esecutore dei voleri della Commissione, rappresenterebbe l'anima e l'attività del nuovo istituto e potrebbe avere la gestione degli affari.

Una percentuale sul prezzo di vendita degli oggetti esposti servirebbe per sopperire alle spese.

Ogni volgarità, ogni prodotto dell'industria sarebbe escluso dall'Esposizione. Però, oltre le opere d'arte pura antica e moderna, vi si potrebbero accettare le riproduzioni di antichi cimeli, lavori d'oro, d'argento e di bronzo, come reliquiari, calici, candelabri ecc., semprechè avessero un vero contenuto artistico.

I vantaggi poi di tali esposizioni sono grandissimi, e non è chi non li veda.

Il Clero e le Fabbricerie avrebbero immensamente facilitato il compito dell'acquisto dei lavori d'arte. Andrebbero

all'esposizione, avrebbero agio di scegliere quel lavoro che meglio soddisfacesse alle loro esigenze e poi comprerebbero ad occhi chiusi, certi di non essere ingannati sul valore artistico o sul prezzo dell'oggetto.

E' facile biasimare l'indegna invasione industriale nelle nostre chiese, ma bisogna pur convenire che il Clero e le Fabbricerie si trovano oggi assai difficoltà nella provvista di lavori o arredi ecclesiastici, perchè non sanno a chi ricorrere e molto spesso con piena buona fede cadono in mano di qualche ingordo speculatore o di quella fungaia di guastamestieri che pullula nel campo dell'arte.

Di più, quest'esposizioni gioverebbero immensamente agli interessi degli artisti, favorendo lo smercio delle loro opere e mettendo in evidenza il loro merito. Potrebbero far rifiorire una bella primavera d'arte cristiana, sbarbando con novello coraggio tutte le male piante parassitarie che hanno coperto, succhiato, intisichito il grande albero della nostra arte antica. E sarebbero poi sempre un centro di sana propaganda, un focolare di coltura artistica.

In questi tempi, in cui apparisce sempre più bello e civile lo spirito di associazione e di solidarietà, questa lega fraterna per gli interessi dell'arte sacra troverebbe certamente il più largo consenso e una verace simpatia da parte del pubblico e otterrebbe senza dubbio un grandissimo successo.

VII

L'architettura nelle Chiese

Quando si vuol costruire una chiesa, bisogna tener presente anzitutto che essa deve riuscire la *Casa di Dio*, e che deve durare nei secoli.

Quindi non bisogna esser troppo facili ad accettare il disegno di un capomastro qualunque o di un ingegnere, che può essere sommo nell'elettrotecnica o nelle costruzioni idrauliche e quasi profano in arte. E' necessario ricorrere ad un architetto, il quale dia la pianta organica, i disegni, le sagome ecc.; il capo mastro poi ne sarà l'esecutore, il buon interprete e il traduttore materiale dell'idea dell'architetto.

Quanti spropositi sono avvenuti nelle costruzioni sacre con disdoro dell'arte e del culto, perchè — per una malintesa economia — si è voluto far senza dell'architetto. E' vero che anche gli architetti hanno talvolta commessi sconcii artistici, ma ciò non può distruggere le reali benemeritenze dei tecnici ed è ingiustizia generalizzare troppo questo fatto.

Invece valga l'esperienza a far scegliere architetti valenti e coscienziosi alla prova delle opere e non per il solo diploma. Si cerchi lo specialista delle costruzioni sacre. Vi sono insigni architetti, che hanno formato il loro gusto sui modelli greci, ma non sono penetrati nella profonda anima dell'architettura cristiana, e sono capaci di fare degli edifici puri e solenni, ma freddi e mal corrispondenti ai bisogni della sacra liturgia. Preferibilmente si cerchi un artista cattolico, che *senta* l'opera che deve creare, che invochi l'arte a servizio della religione e non prenda invece pretesto della religione per sfoggiare una bella scienza artistica.

Un architetto, nel disegno per una chiesa, aveva dimenticato di stabilire i posti per il pulpito e per i confessionali e si scusava presso il parroco dicendo che quelli *sono oggetti antiestetici*. — Non importa — rispose il parroco: — sono necessari. L'arte deve essere ancella della religione.

E poichè — come ho detto dapprincipio — la chiesa deve durare nei secoli, bisogna darsi all'opera con molta serietà e ponderazione, dimenticando certe grette economie e lasciando da parte quel pessimo sistema dell'appalto e delle gare. Si studino le opere del miglior tempo che qua e là ancora esistono, si facciano raffronti, e si eviti ogni precipitazione.

Ed ora proponiamoci l'importante quesito:

Qual'è lo stile da scegliersi?

Se si tratta di restauri, la risposta è facile: in questo caso bisogna uniformarsi al tipo architettonico della chiesa e riportarsi alla sua forma originaria.

Ma un architetto mi diceva che il rifabbricare sulla falsa riga di modelli preesistenti è cosa assai difficile e che toglie *sincerità* all'arte. Che sia difficile, convengo; ma sul resto, distinguo: se l'architetto è profondo, se ha assimilato il pensiero artistico del passato, saprà rendere organici e fusi armonicamente col tutto i frammenti ricostruiti. Altrimenti... l'obiezione è giusta.

Ma ad ogni modo, quando si tratti di restauri, ogni libertà significa disordine ed anarchia, sia pure invocata con eleganti sofismi. L'architetto è vincolato a un tipo fisso. Fu

appunto questa malintesa libertà che deformò con macchinose incrostazioni i purissimi templi antichi, quando addirittura non li snaturò (1).

Passiamo alla costruzione *ex novo*. Anche qui l'architetto è in qualche modo vincolato al passato, perchè l'arte moderna non ha ancora trovato e stabilito un suo speciale tipo architettonico. (Quell'anarchia costruttiva che passa sotto il nome di stile *liberty* non può ancora chiamarsi una forma d'architettura). Dopo il barocco, l'architettura non ha avuto alcun tipo nuovo e caratteristico: in quel lusso e in quell'espressione del grandioso e del magnifico, l'architettura ha cantato l'ultimo canto originale. Le note venute più tardi sono ingegnose ma fredde variazioni su vecchi motivi. Perciò l'architetto, che non potrà ideare una chiesa come quegli stravaganti padiglioni delle moderne esposizioni, deve ricorrere alle fonti del passato.

E quale stile si adotterà?

La Chiesa uscita dalle catacombe, trasformò in templi le antiche basiliche. Perciò la forma architettonica delle prime chiese è classica. Più tardi utilizzò gli stessi templi pagani e ne costruì di nuovi con colonne, trabeazioni e pezzi architettonici tolti dalle costruzioni pagane, e la forma perdura sempre classica.

Ma nel medioevo, quando la Chiesa potè spiegare tutta la sua meravigliosa vitalità e forza creatrice, quando impregnò di se stessa tutta la vita privata e pubblica, si creò un tipo tutto proprio di architettura, una bella forma materiale esterna che interpreta, esprime ed integra l'interior pensiero religioso, e che passa appunto col nome di *architettura cristiana o medioevale*. Quest'arte è uno splendido fiore che sboccia spontaneamente dall'albero del cristianesimo al calore di quella prodigiosa estate di fede. La materia quasi si spiritua-lizza e si slancia nell'alto seguendo la traccia del pensiero, pare che anche la pietra respiri una vita ascetica.

..... È il tempio una preghiera
muta e solenne, che solleva ai cieli
l'anima estasiata, oltre i crudeli
nemi del mondo che dolora e spera.

Qui pregan Dio dall'ardue colonne,
sotto l'azzurra cupola stellata,
luminosi nell'ombra i santi d'oro.

(1) V. il bello studio sui *Restauro* dell'Ing. ONGARO — Ferrari, Venezia.

Qui prega un popolo d'angeli e Madonne
dai marmi della triplice navata,
dai grandi affreschi, dal mirabil coro.

E qui prega il silenzio, ancor sonoro
d'organi e laudi, come un inno immenso,
mentre rapita in un vapor d'incenso
l'anima ascende e oblia, lenta e leggera.

(MARRADI)

Appare quindi evidente che quest'arte, che nasce dalla liturgia ed è obbediente a ogni esigenza del culto, è la più propria per le costruzioni sacre.

Ciò però non vuol dire che anche lo stile classico, specialmente se trattato dal genio di Bramante, che per il san Pietro intendeva di innalzare il Pantheon sulla Basilica di Costantino, non possa dare opere di sovrana bellezza per sacre costruzioni. Ma resta pur sempre vero che il tipo classico è una splendida pianta esotica portata nel giardino della Chiesa.

Circa la struttura generale del tempio, bisogna tener presente che esso è il luogo della preghiera, e quindi deve avere una parte eminente e in vista a tutti per l'altare; è il luogo del sacrificio, e perciò deve avere uno spazio intorno all'altare riservato al clero, il presbitero; è il luogo della riunione dei fedeli, e però deve avere un posto per gli uomini, il transetto, e una per le donne, la nave. L'atrio, che serviva per i catecumeni, non ha oggidì un'assoluta ragione di essere.

Parimenti, per la costruzione dell'altare, l'architetto deve pensare che l'altare serve per tre uffici: è *mensa* per il sacrificio, *sarcofago* per le reliquie dei santi, e *tabernacolo* per la dimora misteriosa del Sacramento.

E a tale proposito sarebbe bene di richiamare l'arte e il costume cristiano ai primi tempi, quando le basiliche, avevano un altare solo sormontato dal Crocifisso o al più vi erano altri due altari in fondo alle navate laterali. In tempi di minor fede e di maggiore lusso mondano si popolarono le chiese con una deplorable abbondanza di altari, e il Crocifisso che dominava e riempiva da solo tutta la chiesa, fu quasi messo da parte; e la pura e grande semplicità e la veneranda austerità del pensiero cristiano primitivo fu sopraffatta dalla molteplicità, dalla ricchezza, dalla confusione.

In quanto alle parti minori o accessorie del tempio, altari, cappelle, pulpito, orchestra, confessionali ecc., è bene osservare la omogeneità del tipo architettonico, non dico la

specifica identità. Per intenderci meglio, divideremo l'architettura in due generi; il classico e il medioevale. Ciascun genere comprende delle varietà o specie, che per il classico sono il dorico, ionico, corinzio, composito, romano, toscano; e per il medioevale sono il bisantino, il romanico, gotico. Il rinascimento, che tiene del gotico e del classico, può stare con tutt'e due i generi, ma meglio col classico; il barocco sta a sè. Nell'edificio si baderà adunque che le parti sieno congeneri col tutto. Questa regola è bene osservarla per le costruzioni nuove, per non confusionare e imbastardire l'architettura; il passato però ci dà degli esempi in contrario.

Mi piace di finire questo capitolo con alcune giuste osservazioni dell'illustre Cav. Bottazzo sulla collocazione dell'organo.

« All'uopo, liturgia, scienza ed arte debbono, per quanto è possibile, trovarsi in perfetto accordo. La ragione liturgica in caso deve senza dubbio prevalere; ma non sono da trascurarsi le condizioni acustiche del sacro luogo, nè le esigenze artistiche.

Se si rifletta allo scopo per cui l'organo viene ammesso in chiesa, si comprende subito che è disdicevole il collocarlo sopra la porta maggiore, specialmente se la chiesa sia alquanto vasta. Ne risultano più inconvenienti: 1. egli ottura la grande finestra che tutti gli architetti fanno aprire per illuminare la parte principale del tempio; 2. da quel posto torna malagevole all'organista, se non l'accompagnare i canti del popolo, il sostenere efficacemente le melodie del coro; 3. buona parte degli astanti, invece di starsene raccolta e tenere gli occhi all'altare e al celebrante, bene spesso tiene una posizione contraria per guardare la cantoria. Ciò costituisce sempre uno scandalo, che nessuna ragione può giustificare.

L'organo, possibilmente, deve collocarsi ai lati dell'altare o dietro al medesimo. E' evidente come debba trovarsi vicino alla sacra funzione, che egli è chiamato a condecorare e colla quale, per così dire, deve fare una cosa sola. L'organo deve essere la cornice del quadro, e come tale non devesi collocare lontano dalla meravigliosa, dalla sublime azione ch'egli deve sottolineare colla magia della sua voce mistica e penetrante. Da quel luogo, meglio assai che dal sommo della porta maggiore, l'organista intende, accompagna, attacca, sospende ed associa il suo spirito a quello del celebrante. »

VIII

La scultura e la pittura nelle Chiese

Il sinodo diocesano tenuto a Firenze nel 1905 ha alcune sapientissime disposizioni sulle sacre immagini. « Si osservino esattamente le prescrizioni ecclesiastiche che vietano di esporre alla pubblica venerazione immagini indecorose (e sono tali tanto quelle che fanno di profano, come quelle che offendono le legittime esigenze dell'arte) e le immagini di carta, oleografie, litografie, policromie su carta ed altre simili stampe diffuse da un facile commercio ».

A queste prescrizioni fanno eco quelle del *Regolamento per l'arte sacra concordiese* già ricordato, in cui si rileva come questa moltiplicata esposizione di immagini, questa introduzione di simulacri vestiti o di opere a stampo, offenda il severo senso del culto cristiano e così la pietà del popolo.

Qui aggiungerò poche parole per rilevare come tale introduzione sia indecente *ex parte nostra et ex parte obiecti* e quanto danno porti alla vera arte.

E' indecente *ex parte nostra*, perchè il nostro culto verso Dio deve esser fatto di amore, di slancio, di gratitudine, di liberalità, deve dare a lui i più bei fiori del giardino dell'arte, i più nobili frutti dell'ingegno, e non deve impicciolirsi in grettezze economiche, in quella povertà di sentimento e di pensiero che si accontenta delle false apparenze, delle ignobili ipocrisie d'una ricchezza che non esiste ed è ostentata con sfacciataggine inaudita. « E' necessario — ripeterò col Iakob — che il clero non cerchi soltanto quello che è più a buon mercato, riproduzioni morte e materiali di una medesima forma, ma dia occasione e possibilità ai maestri di produrre le loro opere a mano libera ed instilli in essi quello che conferisce un merito speciale ai lavori pel divino servizio: spirito generoso che valga a far sostenere qualsiasi sacrificio per l'onore di Dio ».

Quest'industrialismo pseudo artistico è indegno *ex parte obiecti*, perchè l'arte che è un riflesso della bellezza di Dio, deve consacrare al culto la sua luce più pura. Un'arte di seconda mano, povera, menzognera, abietta, avvilisce e

offende la persona cui è rivolta. All'incontro com'era profondo e vivo nei nostri padri il senso del decoro e della nobiltà di un'opera che si vuol fare per rendere onore a Dio! Si ricordino le parole con cui fu ordinata la chiesa di S. Maria del Fiore a Firenze, che si voleva riuscisse tanto bella da vincere al confronto ogni opera antica e da non essere superata dal genio umano. « Dai più di questa città — dice il contratto stabilito con Arnolfo — è stato detto non doversi imprendere le cose del Comune, se il concetto di farle non è corrispondente ad un cuore che è grandissimo perchè composto del cuore di tutti i cittadini ». E a tal proposito si può pure ricordare la domanda di Fidia al popolo Ateniese *se la Minerva dovesse essere in marmo men costoso dell'avorio*, a cui fu risposto che egli *facesse ciò che stimava più degno per la dea*.

Di più, ho detto che quest'arte industriale è dannosissima e fatale alla vera arte cristiana. Perchè? Per tre principali ragioni. Anzitutto il sistema del risparmio, la ricerca del buon mercato e la facilità di avere a portata di mano oleografie e statue a stampo non darà mai nulla di durevole, nobile, pregievole anche nei secoli futuri, e d'altronde lascerà nella solitudine e nell'abbandono molti artisti, che sarebbero capaci di produrre belle opere di carattere religioso e devono invece darsi al genere profano. — Si lamenta — mi diceva un giovane e valente scultore — che noi non trattiamo il soggetto sacro: ma non si pensa che nessuno ci ordina opere religiose e poi chi le comprerebbe se la concorrenza industriale ci ha rovinati? Le fabbricerie di campagna son beate di poter comperare magari ogni anno, con pochi soldi, qualche nuovosanto dipinto con una ubbriachezza di colore a similitudine dei figurini da barbiere o da modista. E chi viene nei nostri studi? E noi non siamo mica principi da poterci permettere il lusso di fare delle statue per conto nostro. Anzi... Canova lo sapeva bene. « Buoni artisti ci sarebbero — diceva — sono i mecenati che mancano! »

In secondo luogo questa industria corrompe il senso artistico del popolo, mentre l'arte sacra, che è la più popolare di ogni altra, avrebbe il nobile ufficio di educarlo. Quando si eressero le grandi cattedrali, il popolo intero ne era l'artista, l'ideatore, il critico. Quei meravigliosi lavori sono anonimi, appunto perchè sbocciati dall'anima religiosa delle moltitudini. — Per quei tempi si possono ripetere i versi di V. Hugo:

L'arte sulla fronte del popolo risplende
come la luce sulla fronte di Dio.

« Ma che diamo noi adesso al nostro popolo? — si domandava Valentino Soldani in una conferenza tenuta tempo addietro a Venezia. — Le chiese in cui dovrebbe trionfare in tutta la pienezza l'opera d'arte, perchè anche chi non crede ne sente la suggestione per l'impronta lasciata dall'artista, impronta d'arte e di fede: le chiese deturpano in pendoni gialli e rossi, in lustrini, in statue dipinte, in oleografie e in decorazioni di carta tanta magnificenza. »

In fine la riproduzione meccanica della scultura e della pittura abbrutisce e degrada templi e altari, che sono puri e austeri sacrari dell'arte, entra, novello barbaro, a profanare insigni monumenti. Mi scriveva con amarezza l'Aurelj che anche nelle basiliche di Roma, dove la più umile suppellettile aveva sempre un carattere d'arte e di nobiltà, era rappresentata da lavori di bronzo e d'argento o comechessia tratti dalla mente dell'artista; oggi trionfa la banalità industriale.

Ma dopo gli eccessi viene la reazione. Speriamo adunque in una prossima e gagliarda riscossa, in una nobile rivincita dell'arte sui suoi volgari parassiti. Si ritorni al marmo, al bronzo, alla pietra, al legno.

Nel Veneto la riforma è già cominciata, e ne è una bella prova la larga diffusione delle statue del Cadorin e del Besarel.

E poichè ho ricordato questi artisti, mi preme di fare un'osservazione. Il Besarel dava alle sue statue una tinta di bianco opaco, arieggiante il marmo o l'alabastro o la pietra: il Cadorin ama invece le sue statue leggermente e delicatamente policrome. Io credo di dovere stare con quest'ultimo (che ha d'altronde una più profonda coscienza artistica e conosce assai meglio la forma) perchè è più vicino alla tradizione dell'arte cristiana, che nel medioevo dipingeva i simulacri, e poi perchè anche il colore influisce sui sensi del popolo; e l'arte sacra, quando si distacca dal popolo sotto qualunque pretesto, si svia e perde del suo valore.

Perchè i Santi e le Madonne devono essere bianchi? Io non ne capisco la ragione e non posso accettare quella che si adduce, cioè quel carattere aristocratico e distinto che conferisce a una statua la sua tinta bianca. Mi pare che qui si cada in un equivoco: ciò vale per il marmo e in genere per il color naturale della materia. Ma dal momento che si voglia

dipingere il legno, perchè commettere un'ignobile ipocrisia pretendendo che simuli il marmo?

Le statue del Besarel sono pure, ma perchè hanno qualcosa di stilizzato e sono così bianche, riescono fredde, risentono di quel gelido classicismo postcanoviano, che le tiene in disparte ed estranee a quella corrente comunicativa che deve intercedere tra il sacro simulacro e il popolo.

Alla fine, mi diceva argutamente un amico, le statue nelle chiese *sono il libro degli ignoranti*. E se il colore serve a fare meglio leggere su questo libro, come le lettere rosse su certi vecchi messali, perchè non accetteremo il colore?

Ed ora un'avvertenza sui quadri religiosi: attenti ai restauri! Non si devono mai ritoccare, ricoprire col colore: quello sciocco artista che presume di porre il proprio pennello sull'opera di un maestro antico commette un sacrilegio artistico. E quanti tesori d'arte non sono rovinati per i restauri intesi in questa maniera! E' un'angoscia a pensarvi. Quante opere insigni, manomesse dalle buone intenzioni dei conservatori, potrebbero ripetere quelle parole di un Papa moribondo: *multitudo medicorum interfecerunt me!*

Quando un quadro ha bisogno di essere riparato, pulito, rinsaldato sulla tela, si chiami un artista provetto, un pittore specialista, e non si pensi ad economizzare sulla spesa: per risparmiare poche lire si può cadere nelle mani di qualche guastamestieri e perdere un tesoro.

Quello a cui può provvedere un profano è, dirò così, l'*igiene del quadro*, la nettezza e la collocazione fuori dell'umidità o dei raggi troppo vivi del sole. Si spolveri, ma con estrema delicatezza, usando di una pezzuola di flanella morbida o di bambagia, e non si adoperino mai spazzole ruvide. Non si deve permettersi da soli la lavatura del quadro, perchè potrebbe venir via qualche crosta di colore, nè si deve da soli dar la vernice sulla tela. Ma se mai, si adoperi per la lavatura solo acqua tepida, da darsi leggermente, a piccoli tratti, e non si usino mai sostanze acri come spirito di vino, alcoolici, sapone, acido nitrico ecc.

Inoltre cadono qui opportune alcune gravi parole dell'autore più volte citato, il Jakob, non certo sospetto per poca ortodossia. « E' divenuto un costume di distribuire molte piccole immagini, che si hanno a buon mercato. Queste sono amate e tenute così dai fanciulli come dolci ricordi, e quindi, se sono disegnate, come spesso avviene, senza spirito e in forma sensuale, poco conforme alla decenza, non devono fare che una cattiva impressione sul loro gusto e sul loro

cuore. Così molte immagini di Parigi, con pizzo o senza, con allegorie giocose ed effeminate e piccole preghiere sdolciate e versetti francesi sentimentali, non solo guastano il vero concetto della estetica cristiana ed ecclesiastica, ma infondono nei cuori un certo sentimentalismo civettuolo, invece di una vera e soda divozione. Si dieno pure ai fanciulli e agli adulti immagini sacre, ma *buone e utili* come per esempio scene della storia biblica, immagini dei Santi e possibilmente col testo che narra e spiega il fatto. »

IX

Suppellettile sacra

Prima di chiudere queste brevi osservazioni sull'arte cristiana, mi pare opportuno di dire qualcosa anche sulla suppellettile sacra.

E mi varrò dell'autorità del Sinodo Fiorentino, le cui disposizioni in proposito sono così illuminate, chiare e precise.

« L'addobbo degli altari sia preferibilmente semplice. La moltitudine degli ornamenti porta spesso con sè lo sciupio dei marmi, degli stucchi, delle dorature, e qualche volta delle pitture.

« Non si addossino, per quanto è possibile, al quadro principale di ciascun altare sottoquadri e statue suppletorie. Queste aggiunte impediscono quasi sempre di osservare le severe leggi liturgiche, le quali devono preferirsi sempre alle piccole devozioni proprie degli altarini di famiglia, e spesso riescono anche a detrimento delle tele e degli affreschi.

« Si escluda ogni macchina posticcia di legno od altro, massime in chiese insigni per arte o per oggetti d'arte, che spesso vengono occultati o minacciati da simili ingombri.

« Sull'altare si preferiscano fiori veri e freschi. Dove e come si può si torni a questa verità, che è anche bellezza.

« Il surrogato, assai discutibile, dei fiori artificiali deve per lo meno riuscire non indegno del luogo sacro e dell'altare di Dio. Siano mondi e sani. Quando cominciano a stringersi e invecchiare, si rimuovano: meglio un altare col puro necessario che ingombro di rifiuti.

« Dove esistono buone pitture, si limiti, almeno vicino ad esse, il numero delle candele, che, producendo molto fumo, deteriorano i colori...

« Non si attacchino su statue o pitture ex-voti ed ornamenti che sfigurino o sciupino l'opera d'arte.

« Quando si debbano fare o rinnovare ornati, cornici, sagome ecc. si abbia cura di tutto armonizzare con lo stile della chiesa, o almeno, dell'opera d'arte, a cui gli ornamenti sono destinati. »

E a proposito di ciò è doloroso vedere come nella suppellettile religiosa — calici, pissidi, ostensori, reliquiari, lampade, turiboli ecc. — perduri generalmente la sagoma barocca, e molto spesso quel tipo di pessimo barocco industriale che costituisce una delle più vergognose malattie dell'arte.

E anche oggidì, per chiese nuove, che sono magari gotiche, si continua a comprare la stessa suppellettile. E' tempo di scuotersi da questa inerzia di pessimo conservatorismo e badare che anche le più piccole parti del tempio sieno in accordo col tutto: cosicchè il tempio cattolico risulti un grandioso e armonico inno dell'arte e della fede, in cui non vi sia una sol nota stridente; sia tutta una musica profonda e perfetta, un divino poema, *a cui han posto mano e cielo e terra.*





BIBLIOGRAFIA

Arte Cristiana

- DE ROSSI G. B. *Inscriptiones christianae urbis Romae*. — Romae, 1861-88.
— *Roma sotterranea*. — Roma, 1864-77.
— *Mosaici cristiani e saggi di pavimenti delle Chiese di Roma*. — Roma, 1870.
BARBET. *Les mosaïques chrétiennes de Rome*. — 1863.
Immagini scelte della Beata Vergine Maria tratte dalle Catacombe Romane.
MARUCCHI H. *Éléments d'archéologie chrétienne*. — 3 volumi, Rome, 1899-900.
Le pitture delle Catacombe. — Illustrato, 2 vol. con atlante. Roma, 1903.
MARTIGNY. *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*. — Paris 1877.
BAJET C. *L'art byzantin* — Paris.
GOUSE L. *L'art gothique, l'architecture, la peinture, la sculpture, la décoration*. — Paris 1891.
BRUTAILS J. *L'archéologie du moyen âge et ses méthodes*. — Paris, 1901.
CABROL U. *Dictionnaire d'archéologie chrétienne*. — Paris, 1902.
VERNENIL P. *Dictionnaire des symboles, emblèmes et attributs*. — Paris, 1898.
VENTURI. *La Madonna*. — Milano.
MUNOZ. *Iconografia della Madonna*. — Firenze, 1905.
GHIGNONI. *Il pensiero cristiano nell'arte*. — Roma, 1903.
OZZOLA. L. *Manuale di storia dell'arte nell'era cristiana*. — Firenze, 1906.
JAKOB. *L'arte a servizio della Chiesa*. — Pavia.

Storia generale delle Arti

- VENTURI. *Storia dell'Arte Italiana*. — Milano 1901.
MORELLI G. *Le Opere dei Maestri Italiani*. — Bologna, 1886.
MUNTZ E. *L'Arte Italiana nel Quattrocento*. — Milano, 1894.
— *L'Elà dell'Oro dell'Arte Italiana*. — Milano, 1895.
— *Les Précurseurs de la Renaissance*. — Paris.
— *La Renaissance en Italie et en France au temps de Charles VIII*. — Paris.
SELVATICO. *Scuola estetico-critica delle arti del Disegno*. — 1853.
MELANI. *Manuale di storia della Pittura*. — Milano.
— „ „ „ „ „ *Scolltura* „
— „ „ „ „ „ *Architettura* „
LIPPARINI. *Storia dell'Arte*. — Firenze, 1902.
LAKEN. *Gli stili d'architettura*. — Torino.
CHIRTANI. *L'Arte attraverso i secoli*. — Milano 1878.
MARCHESI P. *Memoria dei più insigni Pittori, Scultori e Architetti Domenicani*. — Firenze, 1854.
VASARI G. *Vite*.
CLÉMENT. *Histoire abrégée des Beaux Arts*. — Paris, 1879.
FRIZZONI G. *Arte Italiana del Rinascimento. Saggi critici*. — Milano, 1891.
GENTILE e RICCI. *Arte Greca*. — Milano.
— *Archeologia e Storia dell'Arte Italica, Etrusca e Romana*.
LUKENBACH e ADAMI. *Arte e Storia nel mondo antico*. — Bergamo.
REINACH S. *Apollo. Storia dell'Arte*. — Bergamo.
AURELI. *Considerazioni sull'Arte contemporanea in Italia*. — Roma.
CANTALAMESSA G. *Di alcune forme dell'arte contemporanea*. — Venezia, 1905.
PANZACCHI. *Il libro degli artisti*. — Milano, 1903.





COOPERATIVA INDUSTRIALE LEGATORI DI LIBRI

Via della Pigna, 12

N. 146 Sig. *Coll. Amuric. 5*

Vol. 7 Legatura in *lila madreperla*

Avvertenze - Tagliato *nera*

Per il giorno *giovedì 11*

Titolo *1.50*

Architettura	75
Scoltura	46
Pittura	50

PARTE II

Arte Cristiana

V.... — Arte Paleocristiana o delle Catacombe	55
Catacombe, architettura, scoltura, pittura e simbolo- gia	57
VI.... — L'Arte cristiana dopo la pace di Costantino	67
Architettura	67
Scoltura	70
Pittura	72
VII... — Arte Bisantina	75
VIII.. — Arte Romanica	81
Architettura	85
IX.... — Arte Gotica	96

PARTE III

Rinascimento

X....	— Rinascimento	<i>Pag.</i> 109
XI....	— Il Trecento	112
	Architettura	112
	Scoltura	116
	Pittura	121
XII...	— Il Quattrocento.	127
	Architettura	129
	Scoltura	132
XIII..	— La Pittura nel Quattrocento	141
	Scuola Fiorentina	142
	Scuola Umbra	154
	Scuola Padovana.	157
	Scuola Veneta	159
	Scuola Bolognese, Veronese e Ferrarese	165
XIV..	— Il Cinquecento o l'età dell'oro	166
XV...	— L'Architettura nel Cinquecento	170
XVI...	— La Scoltura nel Cinquecento	178
XVII.	— La Pittura nel Cinquecento	188
	Leonardo e la sua scuola	189
	Leonardo e la sua scuola lombarda	197
	Michelangelo e la sua scuola	200
	Raffaello e la scuola romana	203
	Correggio e la sua scuola e la scuola ferrarese	212
	Giorgione e Tiziano e la scuola veneta	216
XVIII.	— Il Seicento.	227
	Architettura.	229
	Scoltura	232
	Pittura	235
XIX..	— Il Settecento	247
XX...	— L'Ottocento	255

APPENDICE

Pro Arte sacra

I.....	— Arte Sacra.	263
II.....	— Suoi caratteri	264
III.....	— Decadenza	267
IV.....	— Per la coltura artistica del Clero	270
V.....	— Commissione Vescovile per la conservazione dei sacri monumenti diocesani	272
VI...	— Esposizioni permanenti d'Arte sacra	275
VII...	— L'Architettura nelle Chiese	276
VIII..	— La Scoltura e la Pittura nelle Chiese	281
IX...	— Suppellettile sacra	285
	BIBLIOGRAFIA	287

109
112
112
119
121
127
121
132
147
142
151
57
59
65
66
70
77
88
89
97
30
33
12
16
37
26
12
15
7
5

THE UNIVERSITY LIBRARY
UNIVERSITY OF CALIFORNIA, SANTA CRUZ

This book is due on the last **DATE** stamped below.

To renew by phone, call **459-2756**

Books not returned or renewed within 14 days
after due date are subject to billing.

Series 2373

UNIVERSITY OF CALIFORNIA SANTA CRUZ



3 2106 00891 9182



